



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA

DISSERTAÇÃO

**MUITO ALÉM DE APENAS UM RAPAZ LATINO-
AMERICANO VINDO DO INTERIOR:
investimentos interdiscursivos das canções de
Belchior**

MESTRANDA: JOSELY TEIXEIRA CARLOS

Fortaleza
2007



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA
Josely Teixeira Carlos**

**Muito além de *apenas um rapaz latino-americano*
vindo do interior: investimentos interdiscursivos das
canções de Belchior**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Lingüística da Universidade Federal do Ceará, sob orientação do Prof. Dr. Nelson Barros da Costa, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Lingüística.

**Fortaleza
2007**

A época e o meio social sempre possuem enunciados que servem de norma, dão o tom; são obras científicas, literárias, ideológicas, nas quais as pessoas se apóiam e às quais se referem, que são citadas, imitadas, servem de inspiração.

(Estética da Criação Verbal, de Bakhtin)

Sin discursos previos, cualquier discurso es incomprendible.

(Polifonia textual, de Graciela Reyes)

Não confiem em mim. Eu não existo! Sou apenas o personagem que diz isto.

(Canção Rock-romance de um robô Golliardo, de Belchior)

Esta dissertação foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em Lingüística como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Mestre em Lingüística, outorgado pela Universidade Federal do Ceará, e encontra-se à disposição dos interessados na Biblioteca de Humanidades da referida Universidade.

A citação de qualquer trecho da dissertação é permitida, desde que seja feita de acordo com as normas científicas.

Josely Teixeira Carlos

MEMBROS DA BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Nelson Barros da Costa (Orientador) - Universidade Federal do Ceará

Profa. Dra. Elba Braga Ramalho (1ª examinadora) - Universidade Estadual do Ceará

Profa. Dra. Lívia Márcia Tiba Rádis Baptista (2ª examinadora) - Universidade Federal do Ceará

Profa. Dra. Mônica Magalhães Cavalcante (Suplente) - Universidade Federal do Ceará

Dissertação defendida e aprovada em **17 / 04 / 2007**

DEDICO

A minha querida mãe, Irma Teixeira, por nunca ter deixado de estar ao meu lado.

Ao meu irmão Rubens Teixeira, pela leveza que não há em mim.

A minha tia Hermínia, que se pudesse traduzi-la em um verbo seria o verbo CUIDAR.

A minha avó Luíza, por em seus quase 90 anos de vida ainda saber que vale à pena viver.

Ao Nelson Augusto, pelo homem que ele foi um dia.

Ao Bel, por me mostrar que não sou à prova de som nem de amor.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Irma Teixeira, por ter deixado de lado a própria vida em nome da educação dos filhos; por me ensinar que cada instante pode ser o último e que por isso devemos pregar o *Carpe diem*.

Ao meu irmão Rubens Teixeira, por não se enfadar com os percalços da nossa existência.

A minha tia Hermínia, pelo carinho e dedicação incomensuráveis.

A minha avó Luíza, por todos os risos que me causa e pelo sentimento de paz que sinto perto dela.

A minha prima Solange, por conseguir ser alegre o tempo todo.

Ao Nelson Augusto (ex-companheiro de vida e de leito). Homem que me fez rir e chorar, que compartilhou comigo de dia e, principalmente, na madrugada, o interesse pelas palavras e pelos sons e pra quem a vida é uma eterna brincadeira. Ele me mostrou todos os dias que o verdadeiro sábio é aquele que reúne inteligência e simplicidade.

À Alba, Alice, Alba Cristina, Vitor e Ana Alice, família do Nelson e que considero como minha, por terem me recebido de forma tão calorosa e pelo carinho e respeito constantes.

Aos meus queridos amigos de sempre: Bebete, Darlene, Érico, Fabiana, Márcio, Marina, Mário e Robério. Uns longe, mas todos perto do coração.

Ao Régis Soares, pelo querer bem e pela ajuda com relação à teoria musical.

Ao orientador e amigo Nelson Barros da Costa, pela disponibilidade, serenidade, paciência e sabedoria.

À coordenadora da Pós-Graduação em Lingüística, professora Dra. Márcia Teixeira Nogueira, pela competência na docência, na pesquisa e na administração e, principalmente, por seu caráter de justiça.

Aos professores que fizeram parte de minha qualificação, pré-defesa e defesa, Elba Braga Ramalho, Livia Márcia, Mônica Magalhães e Wellington Júnior, por terem aceitado ler cada etapa do trabalho de forma tão carinhosa.

À professora Dra. Maria Elias Soares, por me ajudar a melhorar meu projeto de dissertação e por reforçar meu gosto pela *metodologia científica*.

Ao querido professor Roterdan Damasceno, por ter feito o *Résumé* desse trabalho e, sobretudo, por seu carisma inabalável.

Aos meus colegas de Mestrado e de vida Karine David, Maria das Dores e Yvantelmack Valério, por todas as risadas que demos nas aulas, nos intervalos e nas mesas de bar.

Ao amigo e futuro antropólogo Paulo Camêlo, que me ajudou a fazer o CD interativo que acompanha essa dissertação.

Aos professores da graduação, em especial, Adriano Espínola, Álber Uchoa, Américo Bezerra Saraiva, Carlos Alberto, Edi, Hebe Macedo, Mônica Magalhães, Odílio Alves e Orlando pelas aulas de Filosofia, Línguas, Lingüística, Literatura e Vida.

Aos professores Nonato Lima e Wellington Júnior (Comunicação Social), pela amabilidade e por tudo que aprendi em Análise do Discurso e Semiótica.

Aos colegas de graduação da UFC Amanda Oliveira, Ana Paula, Julianne Larens, Rosângela Barros, Rosiane Mariano e Rose Maria, os quais me fazem sentir saudade dessa época.

Aos funcionários da UFC Antônio José, Antônia, Chico Miranda, Laura, Mauro, Nazareno, Pacceli, Rejane e Ylka, que sempre atendem a todos com um sorriso nos lábios.

À CAPES, pelo apoio financeiro, o que tornou possível a conclusão de nossa pesquisa em dois anos.

RESUMO

Neste trabalho, investigamos de que modo textos das práticas discursivas literária e literomusical entrecruzam-se nas canções de Belchior, isto é, de que forma esses discursos “outros” são mostrados (ou escondidos) e ressignificados pelo compositor cearense. Para analisar como Belchior dialoga com essa tradição (autores clássicos da literatura, a cultura popular dos anos 50 e 60, os Beatles, Bob Dylan, o Tropicalismo etc.), seguimos a proposta de Costa (2001): a de descrever e analisar a Música Popular Brasileira enquanto prática discursiva, tomando como base a Análise do Discurso de linha francesa, especificamente a orientada por Maingueneau. Fundamentamo-nos nas contribuições dadas por esses autores no que concerne aos **investimentos posicionais (genérico, cenográfico, ético e lingüístico)**. Os conceitos da AD utilizados foram os relativos a **heterogeneidades discursivas, dialogismo, polifonia, investimento, posicionamento, gênero, cena enunciativa, ethos e código de linguagem**. Para tanto, baseamo-nos em Authier-Revuz (1982, 1990 e 1995), Bakhtin (2000 e 2004) e Maingueneau (1997, 2001, 2002 e 2005). Os investimentos interdiscursivos das canções de Belchior, os quais se manifestam por meio das **relações intertextuais, interdiscursivas e metadiscursivas**, foram analisados segundo Genette (1989), Piégay-Gros (1996) e Costa (2001), que organizaram uma tipologia de análise de relações entre textos e entre discursos. A partir dessas classificações, propusemos uma outra, que abrange a maior parte dos fenômenos identificados em nosso corpus. Encontramos nas canções de Belchior as seguintes relações intertextuais com textos da literatura e da música: *citação, referência, plágio, alusão, paródia e adaptação*; as seguintes relações interdiscursivas: *referência e alusão* tanto *captativas* quanto *subversivas* a gêneros, cenografias validadas, estilos, *ethé*, códigos de linguagem e gestos enunciativos empregados em textos literários e musicais. No que diz respeito às relações metadiscursivas, Belchior reaproveita trechos de outras canções de sua autoria, assim como faz referência a seu estilo de compor e a seu modo de cantar.

Palavras-chave: Discurso literomusical brasileiro; Posicionamento; Investimentos interdiscursivos; Intertextualidade; Interdiscursividade; Metadiscursividade; Belchior.

(299 palavras)

RÉSUMÉ

Dans ce travail de recherche nous enquêtons la façon par laquelle des textes des pratiques discursives littéraire et littéro-musical se croisent dans les chansons de Belchior, c'est-à-dire, de quelle manière ces discours "d'autres" sont montrés (ou cachés) et resignifiés par le compositeur *cearense*. Pour analyser comment Belchior dialogue avec cette tradition (des écrivains classiques de la littérature, la culture populaire des années 50 et 60, les Beatles, Bob Dylan, le Tropicalisme etc.) nous avons suivi la proposition de Costa (2001) celle de décrire et d'analyser la Musique Populaire Brésilienne en tant que pratique discursive, ayant comme support théorique l'Analyse du Discours française, spécifiquement celle orientée par Maingueneau. Nous nous basons sur les contributions données par ces théoriciens en ce qui concerne les investissements positionnels (générique, scénographique, éthique et linguistique). Les concepts de l'AD utilisés ont été ceux concernant les hétérogénéités discursives, le dialoguisme, la polyphonie, l'investissement, le positionnement, le genre, la scène énonciative, l'èthos et le code de langage. Pour cela nous nous basons sur Authier-Revuz (1982, 1990 e 1995), Bakhtin (2000 e 2004) e Maingueneau (1997, 2001, 2002 e 2005). Les investissements interdiscursifs des chansons de Belchior, lesquels se manifestent à travers les relations intertextuelles, interdiscursives et métadiscursives ont été analysés selon Genette (1989), Piégay-Gros (1996) et Costa (2001) qui ont organisé une typologie d'analyse de relations entre textes et entre discours. À partir de ces classifications, nous en avons proposé une autre qui comprend la plus grande part des phénomènes identifiés dans notre corpus. Dans les chansons de Belchior nous avons trouvé comme relations intertextuelles avec des textes de la littérature et de la musique la *citation*, la *référence*, le *plagiat*, l'*allusion*, la *parodie* et l'*adaptation* et comme relations interdiscursives la *référence* et l'*allusion* tantôt captatives tantôt subversives à des genres, des scénographies validées, des styles, l'èthé, des codes de langage et à des gestes énonciatifs employés dans des textes littéraires et musicaux. En ce qui concerne les relations métadiscursives, Belchior réutilise des morceaux d'autres chansons qu'il a composées et il fait aussi référence à son style de créer et à sa manière de chanter.

Mots-clés: Discours Littéro-musical Brésilien; Positionnement; Investissements Interdiscursifs; Intertextualité; Interdiscursivité; Métadiscursivité; Belchior.

(346 palavras)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
1 OPÇÕES TEÓRICAS	15
1.1 A Análise do Discurso	15
1.1.1 <i>Heterogeneidade, Dialogismo e Polifonia</i>	20
1.1.2 <i>Primado do interdiscurso e contribuições de Dominique Maingueneau</i>	22
1.2 A intertextualidade	24
1.2.1 <i>A proposta de Gérard Genette (1989)</i>	26
1.2.2 <i>A proposta de Piégay-Gros (1996)</i>	27
1.2.3 <i>A proposta de Costa (2001): relações intertextuais, interdiscursivas e metadiscursivas</i>	31
1.3 Posicionamento e investimentos genérico, cenográfico, ético e lingüístico	39
1.3.1 <i>Gênero</i>	41
1.3.2 <i>Cena enunciativa</i>	42
1.3.3 <i>Ethos</i>	44
1.3.4 <i>Código de linguagem</i>	47
1.4 Investimentos interdiscursivos: uma sistematização	48
2 HIPÓTESES E OPÇÕES METODOLÓGICAS	62
2.1 Hipóteses	63
2.2 Opções metodológicas	65
2.2.1 <i>Delimitação do universo e amostra</i>	65
2.2.2 <i>Procedimentos gerais</i>	70
3 APENAS UM CANTOR? MÚSICA BRASILEIRA, MÚSICA CEARENSE E BELCHIOR	73
4 UM RAPAZ LATINO-AMERICANO VINDO DO INTERIOR? PESSOAL DO CEARÁ E MPB: BELCHIOR E DOIS POSICIONAMENTOS.....	76
5 A MINHA VOZ CANTA O QUE À VIDA CONVÉM: INVESTIMENTOS INTERDISCURSIVOS	98
5.1 Relações intertextuais	98
5.2 Relações interdiscursivas	181
5.3 Relações metadiscursivas	222
À GUIA DE CONCLUSÃO	258
REFERÊNCIAS	260
Bibliográficas	260
Discográficas	265
Reportagens	267
Programas de TV e radiofônicos	269
Páginas na Internet	269
BIBLIOGRAFIA	271
Sobre Discurso e Análise do Discurso	271
Sobre Música e Canção	273
Páginas na Internet	275

APRESENTAÇÃO

Escolhemos as canções de Belchior para constituir o corpus de nossa investigação devido aos temas, à forma e ao conteúdo de seu trabalho. Suas produções despertam polêmica, fazem reflexões, trazem à tona discussões e análises de questões ligadas a toda a nação brasileira. Suas músicas são ora líricas, ora de protesto-denúncia, falam de horror e de amor, de caos e de esperança, de poetas e de prostitutas, de Deus e do diabo, de trovadores e de viciados, de sonhadores e de anarquistas, de apaixonados e de suicidas.

Os sentimentos e as contradições humanas permeiam suas mais de 300 composições, gravadas por ele e por outros intérpretes, tais como Elis Regina, Fagner, Roberto Carlos, Jair Rodrigues, Erasmo Carlos, Ney Matogrosso, Vanusa, Cazuza e Engenheiros do Hawaií.

No que concerne à dimensão verbal, as canções de Belchior representam um verdadeiro “caso de amor” com a palavra. Seus textos reportam-se a obras de poetas e prosadores consagrados nacional e mundialmente, fenômeno conhecido como **intertextualidade**, o qual foi investigado em nossa pesquisa. Os textos de suas canções fazem referências a Drummond, João Cabral de Melo Neto, Fernando Pessoa, Garcia Lorca, Edgar Allan Poe, Olavo Bilac, Machado de Assis, Gonçalves Dias etc. O gosto pela estética literária também pode ser comprovado pelo uso de procedimentos concretistas na construção das canções e, especialmente, na disposição das letras nos encartes dos álbuns. Além de textos literários, Belchior apropria-se também de textos de músicas brasileiras e estrangeiras. Outra característica da obra desse compositor é a menção a outros cantores ou grupos musicais como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rolling Stones e os Beatles.

Já com relação à dimensão melódica das canções, além de um jeito peculiar de interpretar, suas melodias têm referências nordestinas e influências estrangeiras – tanto da norte-americana quanto da européia – entre as quais de autores, como Bob Dylan, e de grupos musicais, como a banda inglesa The Beatles, e também de gêneros como o blues, o jazz, o rock e o country.

Para nós, a presença de textos alheios nas canções de Belchior, ou seja, a referência constante a outras fontes enunciativas manifesta uma forte necessidade do sujeito discursivo de dialogar com uma tradição imediatamente anterior e ainda presente (a cultura popular dos anos 50 e 60, os Beatles, Bob Dylan, o Tropicalismo).

E para investigar como Belchior dialoga com essa tradição, seguimos a proposta de Costa (2001): a de descrever e analisar a Música Popular Brasileira enquanto prática discursiva, tomando como base a perspectiva da Análise do Discurso de linha francesa,



especificamente a orientada pelo lingüista Dominique Maingueneau. Fundamentamo-nos nas contribuições dadas por esses autores no que concerne aos **investimentos posicionais (genérico, cenográfico, ético e lingüístico)**.

Os conceitos da Análise do Discurso que utilizamos são os relativos a **heterogeneidades discursivas, dialogismo, polifonia, investimento, posicionamento, gênero, cena enunciativa, ethos e código de linguagem**. Para tanto, baseamo-nos nos teóricos Authier-Revuz (1982, 1990 e 1995), Bakhtin (2000 e 2004) e Maingueneau (1997, 2001, 2002 e 2005). Nossa escolha está descrita no capítulo 1, destinado às *Opções teóricas*.

Nós consideramos o *discurso* enquanto **prática discursiva**. Assim sendo, o **discurso literomusical brasileiro** é uma prática discursiva, na medida em que resulta da prática de uma **comunidade** específica. Nosso objetivo principal, aqui, foi descrever e analisar a obra de um dos componentes dessa comunidade discursiva. Trabalhamos, dessa forma, com as canções do cantor e compositor cearense **Belchior**.

Nossa hipótese principal, apresentada no capítulo 2 (seção 2.1), é a de que há um diálogo interdiscursivo entre as canções de Belchior e textos e/ou fragmentos de diversos autores/compositores dos universos literário e musical nacional e estrangeiro. Na análise do que estamos chamando investimentos interdiscursivos, observamos criteriosamente todas as composições de Belchior pertencentes ao corpus, como descrevemos também no capítulo 2 (seção 2.2, referente às *Opções metodológicas*). Dessa totalidade de canções assinadas por Belchior, selecionamos para serem mostradas aqui somente aquelas que deixavam claro o processo de releitura de fragmentos de textos já conhecidos. Essa seleção foi feita pensando no diálogo interdiscursivo mencionado acima.

Enfatizamos que, neste trabalho, exploramos as duas dimensões da **canção**, a qual é constituída, na sua essência, pela imbricação entre letra e melodia. Mas destacamos que, devido ao nosso reduzido conhecimento em teoria musical, damos prioridade à dimensão verbal desse gênero. A importância de nosso estudo justifica-se no sentido de aprofundar as pesquisas que têm como objeto o gênero canção, especificamente a composição brasileira produzida por um cearense, o cantor e compositor Belchior.

Como mostramos no capítulo 3 (*Apenas um cantor? Música brasileira, Música cearense e Belchior*), embora haja diversos estudos acadêmicos que tomam como objeto de pesquisa a Música Popular Brasileira, apenas três dedicam-se exclusivamente à obra do cantor e compositor cearense Belchior: Ventura, 2003 e Carlos, 2003a e 2006, esses dois últimos de nossa autoria. Já outros estudos comentam suas canções em conjunto com as de outros artistas cearenses: Carlos, 2003b; Costa, 2001; Pimentel, 1994; Saraiva, 2005 e Mendes, 2007.



Todavia, nenhum deles se deteve na observação minuciosa dos textos produzidos por Belchior a partir de uma análise exaustiva de um corpus, empreendimento que iniciamos com a realização de três trabalhos (CARLOS, 2003a, 2003b e 2006) e ao qual demos continuidade com a presente pesquisa. Além do que, nenhuma dessas pesquisas (com exceção de CARLOS, 2006) volta-se exclusivamente para a produção do compositor cearense, interpretando-a com base na análise do discurso.

Desse modo, nossa pesquisa tem por finalidade preencher essa lacuna. Nosso objetivo é contribuir para ocupar esse espaço por considerarmos a obra de Belchior de importância capital para a Música Popular Brasileira.

Acreditamos que nosso estudo tem importância também enquanto aplicação empírica de um conjunto de conceitos teóricos da Análise do Discurso a um corpus da Música Popular Brasileira, contribuindo, então, para validar ainda mais o discurso literomusical brasileiro enquanto campo de pesquisa a ser abordado discursivamente. O trabalho com esse tipo de discurso tem mérito ainda por pretender examinar um discurso tão importante e tão entranhado na nossa cultura.

Conforme Costa (2001), a Música Popular Brasileira, por sua diversidade de estilos, ritmos e propostas estético-ideológicas, pode ser agrupada de acordo com cinco maneiras de “marcações identitárias”, segundo as quais se constituem vários **posicionamentos**. Nessa classificação, apresentada na seção 1.3.1 (*quando falamos na heterogeneidade do discurso literomusical brasileiro*), Belchior estaria relacionado a dois posicionamentos, um de caráter regional (o *Pessoal do Ceará*) e o outro que agrega valores relativos à tradição (a MPB). São esses dois posicionamentos que abordamos no capítulo 4 (*Um rapaz latino-americano vindo do interior? Pessoal do Ceará e MPB: Belchior e dois posicionamentos*). Abrindo esse capítulo, explicitamos dados a respeito da vida do compositor com o objetivo de justificar a razão de Belchior possuir tão rico repertório de textos memorizado, o que podemos perceber no conteúdo que emerge de cada uma de suas composições. Em nossa análise, utilizamos informações da trajetória bio/gráfica do letrista cearense para validar nossas hipóteses. Procuramos, ainda nesse capítulo, situar de forma discursiva a produção musical de Belchior no contexto da música popular brasileira, baseando-se em discursos que analisam sua obra, entre eles, os veiculados em entrevistas, matérias, reportagens de jornais e revistas e livros especializados na área musical.

Objetivamos em nossa pesquisa verificar os investimentos interdiscursivos das canções de Belchior, quais sejam **transtextualidade**, **paratextualidade**, **metatextualidade**, **hipertextualidade**, **arquitextualidade**, **relações intertextuais (intertextualidade)**, **relações**



interdiscursivas (interdiscursividade) e relações metadiscursivas (metadiscursividade), entre outros. Para tanto, como expomos no capítulo 1 (seção 1.2), utilizamos os estudos de Genette (1989) e Piégay-Gros (1996), assim como a reformulação, empreendida por Costa (2001), dos mecanismos intertextuais esquematizados por essa autora.

Ressaltamos que, a partir dessas três classificações, propusemos uma outra, que abrange a maior parte dos fenômenos encontrados em nosso corpus, pois observamos que a classificação existente realizada por esses três autores não era suficiente para analisar os investimentos interdiscursivos utilizados por Belchior em suas canções. Essa nova classificação está exposta já no capítulo de fundamentação teórica, na seção denominada *Investimentos interdiscursivos: uma sistematização* (1.4). Esperamos, portanto, que essa seja a principal contribuição da nossa pesquisa àqueles que trabalham com a análise de discursos.

Esses investimentos, os quais se referem às relações intertextuais, interdiscursivas e metadiscursivas são analisados no capítulo 5 (*A minha voz canta o que à vida convém: investimentos interdiscursivos*). Esse capítulo encontra-se dividido em três partes, cada uma delas correspondendo às relações entre textos (*Relações intertextuais* - seção 5.1), entre discursos (*Relações interdiscursivas* - seção 5.2) e entre o sujeito e seu discurso (*Relações metadiscursivas* - seção 5.3). Na análise das relações interdiscursivas, foi necessário fazer, inicialmente, uma caracterização parcial dos investimentos genérico, cenográfico, ético e lingüístico utilizados pelo cearense, para só depois analisarmos a relação desses com os discursos literário e musical. Gostaríamos de dizer que essa busca de relações intertextuais e interdiscursivas na obra de Belchior nos foi bastante custosa, pois após a identificação do fragmento ou texto (da literatura ou da música) incorporado por Belchior, tivemos que pesquisar atentamente a obra e a vida do autor ou compositor utilizado, para então analisar o modo pelo qual Belchior dialogava com esse material. Portanto, queremos enfatizar que o trabalho com a intertextualidade e a interdiscursividade exige do pesquisador o retorno constante às fontes, aos textos bases. Apesar de nossa pesquisa ter sido incessante e meticulosa, não pretendemos esgotar em nosso trabalho todas as incorporações textual-discursivas e melódicas realizadas por Belchior.

Logo após a seção *Referências (bibliográficas, discográficas, reportagens, programas de TV e radiofônicos e páginas na Internet)*, incluímos uma *Bibliografia* com sugestões de obras sobre *discurso, análise do discurso, música e canção* para os interessados em aprofundar o assunto. Junto à bibliografia, listamos algumas páginas da WEB que trazem temas ligados à música.



Essa dissertação acompanha um CD interativo, no qual está inserido o material a que fazemos menção no decorrer desse trabalho: os álbuns da Discografia Oficial de Belchior, com suas respectivas capas, letras e áudio em formato MP3. Deste modo, o leitor tem a possibilidade de conhecer (ler/ouvir) em sua totalidade a composição mencionada, mesmo que nossa análise a respeito da canção limite-se a apenas um de seus versos, ou ainda que somente a seu título ou a seu estilo/gênero musical. Recomenda-se, portanto, a leitura da dissertação conjuntamente com a utilização do CD. Para uma melhor compreensão, sugerimos que a leitura das canções seja acompanhada, sempre que possível, de sua audição fonográfica.

Por fim, é indispensável ressaltar que não pretendemos fazer em nossa dissertação uma análise biográfica de Belchior. Tencionamos, sim, focalizar o autor como uma figura enunciativa, cujo posicionamento se configura pela inserção no interdiscurso. Nosso objetivo maior é analisar de que modo o sujeito discursivo das canções de Belchior relaciona-se com a pluralidade (diversidade) de discursos que ele traz à tona e aos quais atribui uma exterioridade, ou seja, de que modo o EU do discurso instaurado nas canções se aproxima ou se distancia dessa exterioridade.

Em linhas gerais, a nossa intenção em fazer essa pesquisa legitima-se, portanto, no sentido de contribuir para a exploração da Música Popular Brasileira enquanto discurso e especificamente para a valorização da obra desse artista que ainda é pouco discutida. Objetivamos também, contribuir com os estudos que relacionam a canção a essa prática de leitura de textos proposta pela Análise do Discurso.

Sobretudo, esperamos, em nosso trabalho, chamar a atenção para uma obra ainda tão pouca explorada pelos analistas do discurso e amantes da palavra cantada: a desse “marginal bem-sucedido”, desse “nordestino na cidade grande”, “antes de tudo um forte”, que consideramos ser muito mais do que *apenas um rapaz latino-americano vindo do interior*.



1 OPÇÕES TEÓRICAS

1.1 A Análise do Discurso

A preocupação em compreender o funcionamento da linguagem já é bastante antiga. Todavia, apenas no século XIX a Lingüística veio a se constituir como ciência autônoma, com objeto, objetivos e metodologia próprios. Mas foram os formalistas russos que abriram espaço para a entrada no campo dos estudos lingüísticos daquilo que mais tarde se chamaria **discurso**, à medida que romperam com a análise de conteúdo do texto buscando uma lógica de encadeamentos **transfrásticos**. Portanto, a prática de leitura de textos não é inaugurada pela Análise do discurso, a qual é resultado da convergência de correntes recentes e da renovação da prática de estudos muito antigos de textos como os gramaticais, os filológicos, os hermenêuticos etc. Entre as correntes que contribuíram para a constituição da AD estão a etnografia da comunicação, a análise conversacional de inspiração etnometodológica, a Escola Francesa, as correntes pragmáticas, as teorias da enunciação e a lingüística textual. Também contribuíram com o modelo atual da AD as reflexões feitas por Michel Foucault, que desenvolveu estudos sobre os dispositivos enunciativos, e pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin, que fez reflexões sobre os gêneros de discurso e a natureza dialógica da linguagem.

A década de 50 foi decisiva para a constituição de uma análise do discurso enquanto disciplina. De um lado, surge em 1952¹ o trabalho de Zelig Harris (*Discourse Analysis*²) que mostra a possibilidade de ultrapassar as análises restritas à frase. De outro, os trabalhos de Roman Jakobson e Émile Benveniste sobre **enunciação**.

A AD recebe definições diversas, que chegam a confundi-la com outras disciplinas que estudam o discurso. Neste trabalho, estamos considerando a Análise do Discurso como “a disciplina que, em vez de proceder a uma análise lingüística do texto em si ou a uma análise sociológica ou psicológica de seu ‘contexto’ visa a articular sua enunciação sobre um certo lugar social” (MAINGUENEAU, 1998, p. 13, grifos do autor).

No que se refere ao corpus, a AD se aplica a qualquer tipo de **texto**³: uma consulta médica, uma conversa entre namorados, um cartaz, uma canção, uma capa de disco etc. Todas essas formas textuais são gêneros do discurso. Voltamos a essa questão na seção 1.3.1. Com o

¹ Nesse ano foi utilizado pela primeira vez o termo *análise do discurso*.

² Essa obra, apesar de ser considerada o marco inicial da AD, é restrita no sentido de que apenas aplica procedimentos de análise de unidades da língua aos enunciados. Nesse método, não há reflexão sobre a significação e as condições sócio-históricas de produção.



surgimento da Análise do Discurso, “pela primeira vez na história, a *totalidade* dos enunciados de uma sociedade, apreendida na multiplicidade de seus gêneros, é convocada a se tornar objeto de estudo” (MAINGUENEAU & CHARAUDEAU, 2004, p. 46, grifo dos autores).

Com relação ao título **A Escola Francesa de Análise do Discurso**, ele diz respeito a um conjunto de pesquisas sobre o discurso, surgido na França na metade da década de 60, as quais foram consagradas no ano de 1969 pela publicação do número 13 da revista *Langages*, intitulado *A análise do discurso* e de *Analyse Automatique du Discours*, de Michel Pêcheux.

O cerne dessas pesquisas foi um estudo do discurso político, realizado por lingüistas e historiadores, com uma metodologia que associava a *lingüística estrutural* e uma *teoria da ideologia*, baseada na releitura da obra de Karl Marx por Louis Althusser (2001) e na psicanálise de Jacques Lacan. Esse estudo relacionava o ideológico à lingüística, tentando tanto não reduzir o discurso à análise da língua como não dissolver o discursivo no ideológico (MAINGUENEAU, 1998, p. 70).

A linha francesa, portanto, por meio da articulação desses campos de saber já nasce tendo como base a **interdisciplinaridade**.

De acordo com o filósofo francês Michel Pêcheux, no famoso artigo publicado na coletânea *Towards an automatic discourse analysis*⁴, organizada por Françoise Gadet e Tony Hak em homenagem a Michel Pêcheux, desaparecido em 1983, a AD Francesa teria passado por três épocas. Na primeira, considerada a da Análise Automática do Discurso (AAD 69) – cujo nome remete ao artigo de Pêcheux⁵ mencionado acima – é introduzida a noção de **maquinaria discursivo-estrutural**, na qual

um processo de produção discursiva é concebido como uma máquina autodeterminada e fechada sobre si mesmo, de tal modo que um sujeito-estrutura determina os sujeitos como produtores de seus discursos: os sujeitos acreditam que ‘utilizam’ seus discursos quando na verdade são seus ‘servos’ assujeitados, seus ‘suportes’ (PÊCHEUX, 1983 apud GADET e HAK, 1997, p. 311, grifos do autor).

Nessa análise, há o estabelecimento de um corpus fechado de seqüências discursivas selecionadas num espaço discursivo também fechado, o qual seria dominado por **condições de produção estáveis e homogêneas**. Esse tipo de análise seleciona classes de enunciados

³ Neste estudo estamos considerando o **texto** como a “seqüência significativa (considerada coerente) de signos entre duas interrupções marcadas da comunicação” (WEINRICH, 1973, p. 13 e 198).

⁴ Essa coletânea foi traduzida e publicada em português como *Por uma análise automática do discurso*. Mais informações sobre a AD desenvolvida por Pêcheux na obra Gadet e Hak, 1997.

⁵ Pêcheux é considerado o autor mais representativo dessa corrente.



elementares em relação de **paráfrase**, sem levar em conta a **enunciação**. A paráfrase diz respeito à equivalência entre dois enunciados, um deles podendo ser ou não a reformulação do outro.

Os trabalhos dessa fase davam primazia ao *Mesmo* buscando a apreensão do que havia de idêntico em uma produção discursiva, procurando, dessa maneira, “apagar suas asperezas, eliminar as reentrâncias em que os sentidos podem se esconder” fazendo do discurso “um corpo cheio e uma superfície plana” (COURTINE e MARANDIN, 1981 apud BRANDÃO, 2002, p. 71).

Na AD-2 é dada primazia às *relações* entre as máquinas discursivas estruturais, que passam a ser o objeto da AD. Aliado ao **primado da relação**, o conceito de **formação discursiva** começa a pulverizar a noção de máquina estrutural fechada na medida em que o mecanismo da formação discursiva está relacionado paradoxalmente com seu exterior. A noção de formação discursiva – utilizada fundamentalmente na Escola francesa – introduzida por Michel Foucault, designa conjuntos de enunciados relacionados a um mesmo sistema de regras, historicamente determinadas (MAINGUENEAU, 1998, p. 67-68).

Na segunda época, uma FD não é mais um espaço fechado, estável e homogêneo, pois é, na sua própria constituição, ocupada por elementos pertencentes a outras FDs. Assim sendo, o corpus é estabelecido de modo a se analisar a relação entre duas formações discursivas. Nessa fase, aparece a noção de **interdiscurso** como o exterior específico de uma FD. No que se refere ao papel do sujeito do discurso, continua sendo **assujeitado** à maquinaria da formação discursiva com a qual se identifica.

Na terceira época da AD (anos 80), solidifica-se o processo de desconstrução das maquinarias discursivas. “O primado do *Outro* sobre o *Mesmo* se acentua, empurrando até o limite a crise da noção de máquina discursiva estrutural” (PÊCHEUX, 1983 apud GADET e HAK, 1997, p. 315, grifos do autor). Nessa fase, começam a surgir diversas críticas à prática e método das ADs anteriores. Elas condenavam o método harrissiano e traziam à luz a problemática da **heterogeneidade**, cujo entendimento é indispensável ao nosso trabalho. Com relação à metodologia aplicada na AD-3, o procedimento por etapas, com ordem fixa, explode de modo definitivo. Dominique Maingueneau, cujo referencial teórico fundamenta nossa análise, é um dos nomes que mais contribuíram para essa fase de renovação da Análise do Discurso.

Com essa caracterização, Michel Pêcheux realizou uma espécie de levantamento histórico e autocrítico de três fases pelas quais teria passado a Análise do Discurso Francesa.



Baseado no texto de Pêcheux, o pesquisador Nelson Barros da Costa, no artigo *O primado da prática: uma quarta época para a análise do discurso* (2005, p. 17 a 48), faz o que ele chama de resenha⁶ particular das três épocas caracterizadas pelo francês. Sua resenha narra novamente a história contada por Pêcheux, juntando outros critérios àqueles aplicados por esse autor na caracterização das épocas (posição teórica e conseqüências dos procedimentos). Desse modo, Costa identifica também para cada uma das fases *a descrição das propostas metodológicas predominantes, a teoria do sujeito que apóia cada época, o fundamento filosófico que a embasam, os trabalhos mais importantes e as interdisciplinas privilegiadas*. Em nosso ver, a resenha de Costa tem grande mérito pela postulação de que vivemos atualmente uma quarta época da Análise do Discurso, o que nas palavras desse autor, e com as quais concordamos, o faz *ultrapassar os limites do texto de Pêcheux*.

Trazemos em seguida, tomando como ponto de partida o artigo de Costa, uma caracterização breve do que seria a quarta fase da Análise do Discurso. Nessa fase, ocorre a primazia da prática.

Em sua *Arqueologia do Saber*, Foucault define aquilo que chama de prática discursiva:

Não podemos confundi-la com a operação expressiva pela qual um indivíduo formula uma idéia, um desejo, uma imagem; nem com a atividade racional que pode ser acionada em um sistema de inferência; nem com a “competência” de um sujeito falante, quando constrói frases gramaticais; é um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou lingüística, as condições de exercício da função enunciativa (1972, p. 136).

A noção de prática discursiva pode ser associada ao conceito *práxis*, trabalhado pelo marxismo como o conjunto das atividades humanas tendentes a criar as condições indispensáveis à existência da sociedade e, especialmente, à atividade material, à produção.

Costa lembra que Dominique Maingueneau em sua obra *Genèses du discours* (1984)⁷, no capítulo *Do discurso à prática discursiva*, chama a atenção para que o discurso não deve ser encarado como um mero conjunto de textos, mas sim enquanto prática discursiva.

Com esta noção o autor pensa em articular uma formação discursiva com o funcionamento de grupos que a gerem. Desse modo, para o autor, há um intrincamento entre um discurso e uma instituição relacionada ao funcionamento de comunidades (COSTA, 2005, p. 40).

⁶ Outras resenhas em Mussalin (2001) e Possenti (1990).

⁷ Traduzida em português por Sírio Possenti como *Gênese dos discursos* e publicada em 2005.



Maingueneau tomou a expressão prática discursiva emprestada de Michel Foucault, que introduziu o conceito de *prática* ao estudo da discursividade e usa esse termo “para referir-se ao ‘sistema de relações’ que, para um discurso dado, regula a localização institucional das diversas posições que pode ocupar o sujeito da enunciação” (MAINGUENEAU, 2005, p. 143).

Arrolamos abaixo, consoante Costa (p. 45), as principais características da quarta época da AD:

- a) assujeitamento relativizado, jamais absoluto, pois se leva em conta diversos graus de assujeitamento que vão depender das mais variadas instâncias da sociedade;
- b) interdisciplina privilegiada múltipla, tendendo para a sociologia, etnologia, antropologia, midiologia etc.;
- c) inscrições: materialismo histórico e dialético, dialogismo bakhtiniano;
- d) rejeição às perspectivas que “calam” o objeto empírico mediante grades analíticas, estatística, dispositivos formais etc., que implicam a substituição da opacidade lingüística por outra;
- e) preferência por uma análise qualitativa e interpretativa dos fatos discursivos; a AD é um procedimento de leitura metódico e rigoroso;
- f) procedimentos metodológicos:
 - a unidade de análise (objeto empírico) é o texto (embora não seja o ponto de partida absoluto, já que o pesquisador nunca vai ao empírico neutro ou vazio teoricamente); porém, o(s) texto(s) não pode(m) ser visto(s) como um objeto estanque; é um *recorte* produzido pelo dispositivo teórico construído pelo analista; assim, o texto deve ser considerado como um “elo da cadeia” do fluxo ininterrupto que é a linguagem (BAKHTIN). Esse recorte é o corpus;
 - o objeto teórico é o discurso, a discursividade, a interdiscursividade;
- g) princípios básicos:
 - o discurso é um processo em curso; ele não é um conjunto de textos mas uma prática, uma forma de intervenção no mundo;
 - a prática discursiva é a prática de sujeitos que só se constituem enquanto tal porque vivem em sociedade; portanto, o primado da prática é também o primado do interdiscurso;
 - os sujeitos não apenas são singulares e sociais, mas também são capazes de intervir no mundo, construindo, destruindo ou lutando para manter instituições;



- o estudo da discursividade deve perseguir a articulação radical entre uma prática enunciativa e o lugar social dos sujeitos dessa prática.

Como dissemos acima, inicialmente, os primeiros trabalhos da AD operam sobre os discursos político, socialista e comunista. Mais tarde, outros campos discursivos como o discurso jornalístico e o religioso foram considerados. Com a abertura de um diálogo entre as diversas disciplinas que trabalham com o discurso e entre as diversas correntes de análise do discurso, os *corpora* tornaram-se progressivamente diversificados. Hoje, como assinala Costa (2005, p. 45), “a 4^a. época passa inclusive pelo abandono da determinação topográfica que durante tanto tempo marcou o título da disciplina. De tal modo a AD se disseminou no mundo que não faz mais sentido falar em Análise do Discurso Francesa. A Análise do Discurso é internacional”.

1.1.1 *Heterogeneidade, Dialogismo e Polifonia*

Vistas, em linhas gerais, as três fases da AD descritas por Michel Pêcheux e a 4^a fase prenunciada por Nelson Costa, passamos agora a algumas considerações sobre os conceitos **heterogeneidade**, **dialogismo** e **polifonia**, os quais são fundamentais para a nossa pesquisa.

Segundo a noção de **heterogeneidade**, todo discurso é tecido a partir do discurso do outro, que é o “exterior constitutivo”, o “já dito” sobre o qual qualquer discurso se constrói. Dessa maneira, toda prática discursiva é constitutivamente heterogênea. Atente-se que a noção de heterogeneidade é uma forma de precisar teoricamente o conceito bakhtiniano de **dialogismo**, no qual a linguagem é um fenômeno fundamentalmente dialógico:

Toda enunciação (...) é uma resposta a alguma coisa e é construída como tal. Toda inscrição prolonga aquelas que a precederam, trava uma polêmica com elas, conta com as relações ativas da compreensão, antecipa-as. Cada inscrição constitui uma parte inalienável da ciência ou da literatura ou da vida política (BAKHTIN, 2004, p. 98).

Com relação ao fenômeno da **polifonia**⁸, cuja noção também foi introduzida por Mikhail Bakhtin para estudar a literatura romanesca⁹, ele consiste na orquestração de vozes que atravessam o enunciado. O conceito serve para analisar enunciados nos quais várias vozes

⁸ A palavra vem do grego *polyphonia* e significa **várias vozes**. Entre os gregos antigos, reunião de vozes ou de instrumentos.



são percebidas simultaneamente. O caso prototípico é o do romance, gênero polifônico por excelência. Bakhtin usa o conceito de polifonia para definir a forma de um tipo de romance que se contrapõe ao romance monológico. O romance polifônico é aquele em que cada personagem funciona como um ser autônomo com voz, visão de mundo e posição específicas.

Podemos afirmar que o conceito de polifonia, para Bakhtin, diz respeito especificamente a um domínio verbal ou vocalizado. No entanto, esse termo também está relacionado ao campo musical.

A polifonia musical é a utilização simultânea, em uma composição, de duas ou mais vozes com linhas melódicas distintas. Essas melodias simultâneas, embora perfeitamente ligadas dentro da mesma tonalidade, conservam uma independência relativa. Apesar de, num aspecto mais rigoroso, a polifonia englobar o que se chama de homofonia, as duas são diferentes. Levando em consideração os estilos musicais, a homofonia é conhecida como *melodia acompanhada*, com a predominância de uma voz sobre as outras. Assim sendo, o conceito de polifonia deve ser utilizado somente nos momentos em que todas as vozes tiverem um mesmo valor dentro de uma estrutura musical¹⁰.

Os conceitos heterogeneidade, dialogismo e polifonia são essenciais ao nosso trabalho, na medida em que analisar os investimentos interdiscursivos das canções de Belchior, relacionando-as às práticas discursivas da literatura e da música, implica em considerar que essas canções só existem porque dialogam com outros discursos.

Entre os autores que se destacaram nessa posição de assumir o caráter heterogêneo do discurso, além de Dominique Maingueneau, podemos salientar as reflexões de Jacqueline Authier-Revuz (1982, 1984, 1990 e 1995), Jean-Jacques Courtine (1981) e desse juntamente a Jean-Mane Marandin (1981). Authier-Revuz parte do dialogismo bakhtiniano para discutir as diversas formas por meio das quais a inserção do outro se dá na seqüência discursiva.

Uma das mais significativas contribuições de Authier-Revuz foi a distinção entre **heterogeneidade constitutiva do discurso** e **heterogeneidade mostrada no discurso**. A primeira refere-se ao processo de *constituição* de um discurso e a segunda, ao processo de *representação*, em um discurso, de sua constituição. A heterogeneidade constitutiva é intrínseca ao processo da discursividade. Desse modo, não pode ser localizável na superfície do discurso. Esse tipo de heterogeneidade refere-se à forma de inscrição do *outro* na

⁹ Os textos que serviram de base às suas reflexões acerca desta temática são os de Fyodor Dostoiévski.

¹⁰ O contraponto, uma técnica usada na composição, é essencialmente polifônico, pois cada voz tem a mesma importância na condução das melodias na peça. Nele, duas ou mais vozes melódicas são compostas levando-se em conta, simultaneamente o perfil melódico de cada uma delas e a qualidade intervalar e harmônica gerada pela sobreposição das duas ou mais melodias.



constituição do discurso, baseando-se na concepção de um sujeito não mais ilusoriamente *uno e dono de seu dizer* e sim de um sujeito *dividido, descentrado*, cujo dizer não lhe pertence de todo, pois é construído pelo já-dito de outros enunciadores pertencentes a variados mundos discursivos. Todos esses dizeres fundem-se, sendo quase impossível determinar onde termina *um* e começa o *outro*. Por outro lado, a heterogeneidade mostrada é a forma apreensível da representação do *outro* num discurso aparentemente uno. Authier-Revuz fala de duas formas de heterogeneidade mostrada: a marcada e a não-marcada. A primeira delas tem esse nome porque é indicada, de forma explícita, com a utilização de marcas, sejam tipográficas ou discursivas. Como exemplos, temos o uso das aspas, do itálico e do discurso direto. Já o segundo tipo de heterogeneidade mostrada é chamado não-marcado porque se manifesta de modo implícito, isto é, só é identificado pela mobilização da cultura do leitor. Como exemplos, temos o plágio, a alusão, a paródia, a ironia, o pastiche.

Jacqueline Authier-Revuz afirma ainda que as diferentes formas de heterogeneidade podem ser mostradas no discurso, marcadamente ou não, por meio da **autonímia simples** e da **modalização autonímica**. Esses dois processos são abordados na seção referente às relações metadiscursivas (seção 1.2.3).

Todos esses tipos de heterogeneidade mostrada revelam as diversas formas de relacionamento do sujeito discursivo com a palavra alheia e são eles o objeto de nossa investigação.

1.1.2 Primado do interdiscurso e contribuições de Dominique Maingueneau

Voltemos agora para as contribuições do teórico principal que fundamenta nosso trabalho. Maingueneau, no que se refere à relação interdiscursiva, proclama o **primado do interdiscurso** sobre o discurso: “a unidade de análise pertinente não é o discurso, mas um espaço de trocas entre vários discursos convenientemente escolhidos” (2005, p. 21).

Essa afirmação pode ser interpretada de duas formas. A primeira indica que o estudo da especificidade de um discurso se faz colocando-o em relação com outros discursos. Na segunda, o interdiscurso passa a ser o espaço de regularidade pertinente, do qual os diversos discursos não seriam senão componentes. Conseqüentemente, a concepção de FD implica sua relação com o interdiscurso, a partir do qual ela se define:

O interdiscurso consiste em um processo de reconfiguração incessante no qual uma formação discursiva é conduzida (...) a incorporar elementos preconstruídos produzidos no exterior dela própria; a produzir sua



redefinição e seu retorno, a suscitar igualmente a lembrança de seus próprios elementos, a organizar sua repetição, mas também a provocar eventualmente seu apagamento, o esquecimento ou mesmo a denegação (COURTINE e MARANDIN, 1981 apud BRANDÃO, 2002, p. 74).

Portanto, cabe ao analista do discurso o papel de apreender não só uma formação discursiva, mas também a interação entre FDs, uma vez que a identidade discursiva se constrói na relação com o *outro*, presente lingüisticamente ou não no **intradiscurso**¹¹.

Para compreendermos o que vem a ser **interdiscurso**, é preciso recorrer a três noções complementares: **universo discursivo**, **campo discursivo** e **espaços discursivos** (MAINGUENEAU, 2005, p. 35-36).

O **universo discursivo** é constituído pelo “conjunto de formações discursivas de todos os tipos que interagem numa dada conjuntura”. Ele representa um conjunto acabado que, por sua amplitude, não pode ser apreendido em sua globalidade; por isso, apresenta pouco interesse ao analista, servindo apenas para definir o horizonte a partir do qual serão construídos domínios suscetíveis de serem estudados, os “campos discursivos”.

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

Os **espaços discursivos** são recortes discursivos que o analista isola no interior de um dado campo discursivo tendo em vista propósitos específicos de análise. Para realizar esses recortes, é fundamental um conhecimento e um saber histórico que permitirão levantar hipóteses, as quais serão confirmadas ou não ao longo da pesquisa. Como exemplos de espaço discursivo, temos o caso dos discursos humanista devoto e jansenista, espaços discursivos pertencentes ao campo discursivo religioso.

Feitas as considerações sobre o primado do interdiscurso, explanaremos, então, como Maingueneau relaciona as **condições de produção**¹² de um discurso a sua **formação**

¹¹ “Opõe-se intuitivamente o intradiscurso, relações entre os constituintes do mesmo discurso, a interdiscurso, relações desse discurso com os outros discursos. Porém, esses dois universos não são independentes. O princípio



discursiva. O autor propõe a imbricação entre esses dois conceitos, ou seja, qualquer produção discursiva supõe suas condições de realização. O teórico prefere falar, então, em **prática discursiva**, noção que integra a formação discursiva – uma espécie de dimensão linguageira da discursividade – à **comunidade discursiva**, composta por todos os agentes que participam de uma dada prática discursiva.

Uma característica essencial de toda prática discursiva é o estabelecimento de um **posicionamento**, que se refere à relação que o sujeito mantém com o contexto discursivo. Veremos adiante (seção 1.3) mais informações sobre esse conceito.

1.2 A intertextualidade

Pode-se vislumbrar que foi Mikhail Bakhtin, em *A Poética de Dostoiévsky* (1970), quem estabeleceu o esboço da primeira teoria do funcionamento intertextual da narrativa, mais especificamente do romance. Destarte, todos os sentidos possíveis que o conceito intertextualidade adquiriu, a partir da década de 60, encontram-se já preestabelecidos na obra bakhtiniana, entre os quais **multidiscursividade**, **pluridiscursividade**, **dialogismo** e **polifonia**. Salientamos, contudo que existem diferenças significativas para cada um desses conceitos.

Kristeva (1970), ao prefaciá-la tradução francesa de *A Poética de Dostoiévsky* diz que a intertextualidade constitutiva do romance, de acordo com Bakhtin, é definida como o “cruzamento de superfícies textuais, diálogos de várias escrituras [...] todo texto é absorção e transformação de outro texto”.

No Brasil e no âmbito da lingüística de texto, Koch (1986) postulou uma ampliação do conceito intertextualidade, tal como tinha sido proposto por Beaugrande-Dressler (1981). A autora propõe a distinção entre uma intertextualidade em *sentido amplo* e outra em *sentido estrito*.

A primeira ocorre sempre de modo implícito e está presente em todo e qualquer tipo de texto. Vista por esta forma, a intertextualidade em sentido amplo aproxima-se da noção de heterogeneidade constitutiva, como a entende Authier-Revuz (1984). Para esse tipo de intertextualidade, Ingedore Koch reserva o nome de interdiscursividade.

do dialogismo e a questão da heterogeneidade constitutiva mostram que o intradiscurso é atravessado pelo interdiscurso” (MAINGUENEAU e CHARAUDEAU, 2004, p. 290).

¹² Essa expressão também é usada como uma variante de **contexto**, mas é cada vez menos empregada, pois minimiza a dimensão interacional do discurso.



A intertextualidade em sentido estrito, segundo Ingedore Koch, pode ser vista de forma *implícita* ou *explícita*. A intertextualidade implícita aproxima-se da noção de polifonia, que a partir de Mikhail Bakhtin foi tratada por Ducrot (1980) e por outros autores. Já a explícita, nem sempre presente nos textos, é identificada pelas citações, referências, retomadas do texto do locutor, discurso relatado etc.

Piégay-Gros no livro *Introduction à l'intertextualité* (1996) elaborou uma síntese das teorias da intertextualidade e propôs uma sistematização. A autora trabalha com a teoria da intertextualidade de autores franceses, principalmente na perspectiva do texto literário francês. Ela chama a atenção para algumas idéias que marcaram a história da intertextualidade:

... L'hésitation est constante entre une approche de l'intertextualité qui met l'accent sur la dynamique et le processus qui la caractérisent, au risque de dissoudre totalement l'objet intertexte, disséminé par la productivité, ou sur la saisie de l'intertexte dans son objectivité; la tension se place entre un intertexte explicite, clairement démarqué et donc isolable, et la présomption d'un intertexte implicite, difficile à repérer et dont l'objectivité pose également la question des limites de l'intertextualité (PIÉGAY-GROS, 1996, p. 15)¹³.

Piégay-Gros (idem) afirma que foi Julia Kristeva em *Séméiotiké* (1969) a primeira a abordar a intertextualidade, considerando-a essencialmente como uma permutação de textos. Desse modo, o texto seria

une combinatoire, le lieu d'un échange constant entre des fragments que l'écriture redistribue en construisant un texte nouveau à partir de textes antérieurs, détruits, niés, repris. (...) L'intertextualité, pour Kristeva, ne signifie jamais le mouvement par lequel un texte reproduit un texte antérieur (...), mais un processus indéfini, une dynamique textuelle. (...) l'intertextualité est non pas une imitation ou une reproduction, mais une transposition d'un ou plusieurs systèmes de signes en un autre (PIÉGAY-GROS, 1996, p. 10-11)¹⁴.

¹³ “A hesitação é constante entre uma abordagem da intertextualidade que coloca acento sobre a dinâmica e o processo que a caracterizam, ao risco de dissolver totalmente o objeto intertexto, disseminado pela produtividade, ou sobre a captura do intertexto na sua objetividade; a tensão coloca-se entre um intertexto explícito, claramente demarcado e, portanto, isolável, e a presunção de um intertexto implícito, difícil de ser recuperado e do qual a objetividade põe igualmente a questão dos limites da intertextualidade” (tradução nossa).

¹⁴ “O texto é uma combinatória, o lugar de uma troca constante entre fragmentos que a escritura redistribui na construção de um novo texto a partir de textos anteriores, os quais são decompostos, negados, retomados. (...) A intertextualidade, para Kristeva, não se reduz ao movimento pelo qual um texto reproduz um texto anterior (...); mais do que isso envolve um processo indefinido, uma dinâmica textual. (...) A intertextualidade não é uma simples imitação ou uma reprodução de textos, mas a transposição de um ou de mais sistemas de signos em outro” (tradução nossa).



Aqui, reforçamos a constatação de Costa (2001, p. 24) de que Kristeva, ao assumir essa posição, coloca-se na perspectiva daquilo que Authier-Revuz intitula heterogeneidade constitutiva. Assim, o intertexto, enquanto objeto, estaria tão espalhado no espaço discursivo que sua identificação e classificação seriam inúteis.

1.2.1 A proposta de Gérard Genette (1989)

Já para Genette, em seu *Palimpsestos*, a intertextualidade é apenas um dos elementos que compõem a prática discursiva literária.

El objeto de la poética (...) no es el texto considerado en su singularidad (...) hoy yo diría que este objeto es la *transtextualid* o transcendencia textual del texto (...) todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos (p. 9-10).

Esse autor afirma que o objeto de uma teoria do texto literário não é o texto considerado em sua singularidade, mas tudo o que põe o texto em relação manifesta ou secreta com outros textos. É o que ele chama de **transtextualidade** (relações transtextuais) ou transcendência textual do texto, a qual abrange cinco outras relações (p. 9-17):

a) **intertextualidade**: relação de co-presença entre dois ou mais textos, ou seja, a presença efetiva de um texto em outro, sendo sua forma mais explícita a citação e a mais implícita o plágio; a alusão estaria no meio dessas duas como uma forma menos explícita e menos literal;

b) **paratextualidade**: relação que um texto propriamente dito mantém com o seu paratexto (título, subtítulo, intertítulo, prefácio, epílogo, advertência, prólogo, epígrafes, ilustrações etc.); raramente um texto, especialmente o escrito, aparece isolado; quase sempre é acompanhado por outros textos que o contextualizam;

c) **metatextualidade**: relação – geralmente chamada *comentário* – que une um texto a outro, estabelecida quando um texto fala/comenta (de) outro, sem necessariamente citá-lo ou nomeá-lo; a metatextualidade é por excelência a relação crítica, analítica, interpretativa;

d) **hipertextualidade**: toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto), ou seja, uma relação de derivação entre um determinado texto (hipotexto) e um outro (hipertexto), que é construído a partir dele; como exemplos, é o que acontece no caso da paródia e do pastiche;



e) **arquitextualidade**: relação que um texto mantém com o gênero de discurso no qual ele pretende se enquadrar; desse modo, fazer uma novela ou um poema é desde já contrair uma relação com outros textos do mesmo gênero; a percepção genérica é importante na medida em que orienta e determina o horizonte de expectativas do leitor e, portanto, a recepção da obra.

Como visto, a noção de intertextualidade para Genette é bastante restritiva, excluindo casos clássicos de fenômenos intertextuais como a referência, o pastiche e a paródia.

1.2.2 A proposta de Piégay-Gros (1996)

Levando em conta a concepção para intertextualidade de Genette (1989) – restrita demais – e a de Kristeva (1969) que é excessivamente ampla, Nathalie Piégay-Gros faz a seguinte observação:

Pour être (...) pertinente à l'analyse (...) la notion (d'intertextualité) ne doit être ni l'objet d'une extension excessive – toute trace d'hétérogénéité serait une marque intertextuelle –, ni d'une restriction abusive – seules importerait les formes explicites; qu'il faudrait examiner indépendamment de toute référence à l'auteur et à l'Histoire (p. 41)¹⁵.

Piégay-Gros, então, propõe a abordagem desses fenômenos intertextuais como “estratégias de escrita deliberada”, que podem ser identificáveis em meio à heterogeneidade constitutiva de todo discurso. Esses procedimentos intertextuais tanto exigem que o autor/sujeito discursivo tenha consciência de sua escrita quanto dos **efeitos de sentido** resultantes dessas estratégias, entre os quais o cômico e o satírico.

Les effets de sens qu'elles produisent, assurément distincts de l'intention de l'auteur, ne peuvent être négligés: citer, faire une allusion, parodier..., c'est aussi rechercher la satire, le comique, détourner la signification, malmenager l'autorité, renverser l'idéologie. (...) certains procédés intertextuels, le pastiche par exemple, exigent que l'auteur ait une conscience aiguë de sa propre écriture et contrôle avec une très grande précision la part d'hétérogénéité qu'elle inclut (PIÉGAY-GROS, 1996, p. 40)¹⁶.

¹⁵ “Para ser pertinente à análise (...) a noção (de intertextualidade) não deve ser nem objeto de uma extensão excessiva – todo traço de heterogeneidade seria uma marca intertextual – nem de uma restrição abusiva – somente importariam as formas explícitas; que seria necessário examinar independentemente de qualquer referência ao autor e à História” (tradução nossa).

¹⁶ “Os efeitos de sentido que elas produzem, seguramente distintos da intenção do autor, não podem ser negligenciados: citar, fazer uma alusão, parodiar..., é também procurar a sátira, o cômico, desviar a significação, maltratar a autoridade, inverter a ideologia. (...) certos procedimentos intertextuais, o pastiche (*sic*) por exemplo, exigem que o autor tenha uma consciência apurada de sua própria escritura e um controle com uma enorme precisão da parte de heterogeneidade que ele inclui” (tradução nossa).



Como já adiantamos linhas atrás, Piégay-Gros em *Introduction à l'intertextualité* (1996) organizou uma tipologia da intertextualidade¹⁷, a qual pode ser conferida na tabela abaixo.

Relações intertextuais	Relações de co- presença	Citação
		Referência
		Plágio
		Alusão
	Relações de derivação	Paródia
		Travestismo burlesco
Pastiche		

Piégay-Gros distingue, de acordo com Genette, dois tipos de relações intertextuais: aquelas baseadas numa relação de **co-presença** entre dois ou mais textos e aquelas fundamentadas numa relação de **derivação** de um ou diversos textos a partir de um texto matriz. A autora faz também uma oposição entre relações *implícitas* (estabelecida com a ausência de qualquer sinal de heterogeneidade; compete ao leitor percebê-las e colocar em evidência o intertexto) e relações *explícitas* (assinalada por um código tipográfico, ou, no plano semântico, pela menção ao título da obra ou do seu autor).

São consideradas relações de co-presença explícitas a citação e a referência; já o plágio e a alusão são formas implícitas de intertextualidade.

Vejamos cada uma delas.

A **citação** acontece quando um texto é inserido literalmente em outro. Ela dá visibilidade à inserção de um texto no outro por meio de códigos tipográficos, entre eles o deslocamento da citação, o emprego de caracteres em itálico ou aspas, os quais materializam essa heterogeneidade. A citação é a forma mais emblemática da intertextualidade porque ela caracteriza de um modo nitidamente perceptível um estatuto do texto dominado pela heterogeneidade e pela fragmentação.

Uma das principais funções da citação é a da *autoridade*, pois citar um texto permite reforçar o efeito da verdade de um discurso presente no texto citante, autenticando-o. No

¹⁷ Capítulos 1 (*As relações de co-presença*) e 2 (*As relações de derivação*) da segunda parte do livro.



entanto, a citação ultrapassa as funções tradicionais que lhe são atribuídas, a da autoridade e a da ornamentação.

A **referência**, bem como a citação, remete o leitor a um outro texto sem, necessariamente, expor de modo literal as palavras do texto remetido. Podem ser evocados títulos, personagens, lugares, épocas etc. de outros textos.

O **plágio** é uma espécie de citação não marcada, ou seja, há a citação sem que haja a indicação de que isto foi feito; plagiar um texto é, portanto, citá-lo sem informar que não somos o seu autor. Na contemporaneidade, quanto mais literal e longa for a utilização de outro texto, tanto mais será condenável o ato. A prática do plágio, cujas metáforas habituais são o furto e o roubo, está sujeita à condenação ao mesmo tempo moral e jurídica, pois é considerada um tipo de atentado à propriedade literária, uma fraude que põe em cheque tanto a honestidade do plagiador, como as regras do funcionamento que regem a circulação dos textos. A citação está estreitamente ligada ao plágio, pois o que os diferencia é o simples fato de marcar/indicar o empréstimo.

Na **alusão**, o texto referente não é retomado literalmente; surge como mais discreta e sutil por não ser nem literal nem explícita. O que há é um jogo de sugestão, no qual o leitor deve mobilizar sua memória e inteligência para que possa recuperar o texto aludido. Essa recuperação é realizada por meio de alguns índices, entre os quais *palavras*, um *formato textual*, um *tom*, um *estilo*. Sem quebrar a continuidade do texto, a alusão, segundo Nodier,

est une manière ingénieuse de rapporter à son discours une pensée très connue, de sorte qu'elle diffère de la citation en ce qu'elle n'a pas besoin de s'étayer du nom de l'auteur, qui est familier à tout le monde, et surtout parce que le trait qu'elle emprunte est moins une autorité, comme la citation proprement dite, qu'on un appel adroit à la mémoire du lecteur, qu'il transporte dans un autre ordre de choses, analogue à celui dont il est question¹⁸ (NODIER, 1828 apud PIÉGAY-GROS, 1996, p. 52).

Já para Fontanier¹⁹, a alusão consiste (...) em “faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une autre qu'on n'edit pas²⁰ (apud PIÉGAY-GROS, 1996, p. 52).

¹⁸ “é uma maneira engenhosa de relacionar ao seu discurso um pensamento muito conhecido, de tal sorte que ela se diferencia da citação, por não precisar se apoiar no nome do autor, que é familiar a todo mundo, e, sobretudo, porque o traço que ela empresta é menos uma autoridade, como na citação propriamente dita, do que um apelo hábil dirigido à memória do leitor, que ele transporta a uma outra ordem de coisas, análoga àquela da qual trata” (*Questions de littérature légale*, Crapelet, 1828, tradução nossa).

¹⁹ *Les figures du discours*, Flammarion, 1977.

²⁰ A alusão consiste em “fazer perceber a relação de uma coisa que se diz com uma outra que não se diz” (tradução nossa).



É importante observar que a alusão ultrapassa o campo da intertextualidade, pois a “coisa” aludida nem sempre pertence ao campo literário. Segundo Fontanier, podemos nos remeter por meio da alusão a elementos ligados à *história*, à *mitologia*, à *opinião ou aos costumes*. Além desses três tipos, ele fala ainda da alusão *verbal*, que diz respeito a um jogo de palavras, como sugere a etimologia da palavra alusão: em latim, *allusio* vem da forma verbal *ludere* (brincar, jogar).

No âmbito do nosso trabalho, só analisamos as alusões feitas a elementos (títulos, trechos de textos literários ou musicais) exclusivamente verbais pertencentes a outros textos.

Na medida em que a alusão, enquanto remissão indireta à literatura, é específica, é mobilizada de modo particular a memória do leitor. Ou seja, ela se fundamenta como um elemento lúdico, pois o leitor deve apreender nas entrelinhas aquilo o que o autor não lhe diz diretamente. Sendo assim, a alusão será mais eficaz se colocar em jogo um texto conhecido, cuja associação com o texto que promove a alusão pode ser feita apenas com uma ou duas palavras.

Passemos agora para as relações de **derivação**, que unem um texto a outro. Os dois grandes tipos de relação de derivação são a paródia e o pastiche, sendo que o primeiro se baseia numa transformação, e o segundo, numa imitação do texto base ou hipotexto. Piégay-Gros fala também, a partir de Genette (1989), da relação entre a paródia e o travestismo burlesco. No entanto, afirma que essas duas formas devem ser distinguidas. Desse modo, além da paródia e do pastiche, Piégay-Gros considera o travestismo burlesco como um outro tipo de relação de derivação.

A **paródia** acontece quando é imitada a estrutura de um texto, modificando-se o assunto tratado; ou quando estrutura e assunto são retomados em outros contextos com o objetivo de produzir a carnavalização e o lúdico. Ela transforma o conteúdo de um texto, podendo conservar seu estilo. Quanto mais se aproximar do texto que ela deforma, mais eficaz será a paródia. A forma paródica considerada como “a mais elegante porque é a mais econômica” (GENETTE, 1989 apud PIÉGAY-GROS, 1996, p. 57), é a retomada literal de uma passagem inserida num outro contexto, como por exemplo, o uso de um verso trágico em um contexto cômico. Mesmo que o estilo e a forma do texto referido se mantenham, “a mudança no contexto traduz uma mudança de assunto, que provoca um desvio lúdico do sentido” (PIÉGAY-GROS, 1996, p. 58). Nesse caso, a deformação vem da organização de um outro texto.



La parodie peut donc consister en une simple citation; réciproquement, selon Michel Butor, toute citation est déjà une forme de parodie, le découpage d'un fragment, son déplacement dans un contexte inédit tendant toujours à en fausser le sens²¹ (ver L'Antologie, p.174) (idem, ibidem).

O **travestismo burlesco** é baseado na reescritura de um estilo a partir de uma obra cujo conteúdo é conservado. Diferentemente da paródia, retoma o tema, mas se afasta muito da estrutura do texto do qual se desvia. Enquanto a paródia se fundamenta numa modificação do “hipotexto”, em geral a mais econômica possível, o travestismo burlesco é prolixo. Sua eficácia depende do reconhecimento do texto parodiado. O travestismo burlesco se baseia em uma relação entre gêneros e seus correspondentes níveis de estilo. Por exemplo, um tema nobre como o da epopéia deve ser tratado num estilo elevado; um gênero intermediário num estilo sóbrio; e um tema simples num estilo despojado. Desse modo, a disparidade entre o tipo de tema e o registro estilístico no qual é trabalhado provoca efeitos do tipo cômico e satírico. O texto se traveste “como se fosse um rei disfarçado de mendigo” (idem, ibidem, p. 61).

Entre as funções do travestismo burlesco, além da dessacralização, está a atualização de textos antigos em um registro comum, o que faz com que esses textos sejam acessíveis a outro tipo de público.

O **pastiche** acontece quando há a imitação de um estilo com a utilização da mesma forma do texto imitado. Já o conteúdo pode ser diferente, pois o pastiche não implica nenhum respeito ao tema do texto imitado. O pastiche não opera sobre um texto particular ou uma obra específica, mas sobre uma maneira (particularidade) textual que perpassa diferentes textos de um mesmo autor. No pastiche, não há a retomada literal de um texto, como ocorre na paródia. Assim, o imitador se preocupa muito mais com o tom do autor do que com as falas propriamente ditas; o que torna o pastiche essencialmente formal. Essa prática exige do leitor um conhecimento do estilo imitado, a condição necessária ao seu reconhecimento.

1.2.3 A proposta de Costa (2001): relações intertextuais, interdiscursivas e metadiscursivas

Nelson Costa, em sua tese de doutoramento, afirma que as teorias acerca da **heterogeneidade**, **dialogismo** e **polifonia**, bem como os estudos feitos sobre a **intertextualidade**, têm o objetivo de investigar relações específicas entre textos (**relações**

²¹ A paródia pode, então, consistir em uma simples citação; reciprocamente, segundo Michel Butor, toda citação é já uma forma de paródia, a decomposição de um fragmento, seu deslocamento num contexto inédito, tendendo sempre a falsear o sentido (tradução nossa).



intertextuais), entre discursos (**relações interdiscursivas**) e entre o sujeito e seu discurso (**relações metadiscursivas**). São esses três tipos de relação que resumimos abaixo.

- **Relações intertextuais**

Costa (2001) chama a atenção para o fato de que as relações de co-presença, descritas por Piégay-Gros, caracterizam-se por utilizar partes de outros textos, o que ocorre de diversas maneiras. Isso quer dizer que se um texto cita, refere-se, alude ou plágia (a) outro, mesmo assim, ele é autônomo em relação ao texto retomado. Por outro lado, essa independência não acontece nas relações de derivação; seus três tipos (paródia, travestismo e pastiche), além de operarem sobre produções textuais consagradas, envolvem textos cuja existência só é possível devido ao texto derivante.

Costa (2001, p. 28) utiliza a classificação de Piégay-Gros, ao analisar as relações intertextuais. Entretanto, faz algumas ressalvas no que se refere à tipologia apresentada por essa autora, e às quais descrevemos abaixo.

a) A intertextualidade é um exercício corrente em qualquer prática discursiva (literária, científica, religiosa etc.) e não se restringe ao campo literário, como sugere o trabalho de Piégay-Gros.

b) O texto reportado pode ser de tamanho diverso e se apresentar de modo fragmentado. Podem ser retomadas palavras, expressões, frases ou textos completos.

c) A categoria travestismo burlesco por *parecer* muito específica ao discurso literário é praticamente *ignorada* no trabalho de Costa.

d) O conceito de paródia, como observa Maingueneau (1997, p. 102), tem a desvantagem de ter historicamente adquirido um sentido depreciativo.

Costa (idem, ibidem) propõe ainda uma modificação da segunda categoria da classificação de Piégay-Gros, qual seja a de “relações de derivação”. Usa o que sugere Maingueneau (idem, ibidem), que prefere chamá-las de relação de imitação. A imitação se liga a dois valores opostos: a captação e a subversão. A primeira acontece quando um locutor incorpora, de forma explícita, a estrutura de um enunciado, com o objetivo de beneficiar-se da autoridade desse. Ela se difere do plágio, porque aquele que usa a imitação captativa, como pretende marcar uma filiação a um estilo, escola ou doutrina estética, mostra claramente sua atitude intertextual. Já na subversão, o enunciador imita um texto com o objetivo de desqualificá-lo. A imitação, seja captativa ou subversiva, só terá efeito com a cooperação do



leitor ou ouvinte. Costa considera a paródia uma imitação subversiva e o pastiche, uma imitação captativa. Então, o pesquisador (p. 29), a partir do esquema elaborado por Piégay-Gros (1996) para as relações intertextuais, propõe o seguinte quadro²²:

Relações intertextuais	Relações de co-presença	Citação	
		Referência	
		Plágio	
		Alusão	
	Relações de imitação	Captativa	Pastiche, estilização
		Subversiva	Paródia

No entanto, na análise do corpus de sua tese, Costa só trabalha com a citação, a referência, a alusão e a paródia.

- **Relações interdiscursivas**

As **relações interdiscursivas** consistem nas relações da enunciação com o **interdiscurso**, isto é, com o suposto exterior discursivo. Aqui o sentido de “interdiscurso” é estrito, pois se refere ao interdiscurso enquanto sistemas discursivos anônimos (modos de dizer, gêneros, regras, fórmulas, formações discursivas etc.) que circulam na sociedade e compõem uma memória.

Assim, quando uma determinada formação discursiva faz uso de *expressões populares*, quando utiliza *termos habitados por outras esferas, registros discursivos* e até mesmo *lingüísticos*, ou ainda quando se reporta a *ethos, gestos e esquemas discursivos* de outras práticas discursivas, temos **relações interdiscursivas** ou **interdiscursividade** (COSTA, 2001, p. 29, grifos nossos).

Portanto, o objeto da interdiscursividade não é o texto em si, e sim *cenografias, ethos, palavras, códigos de linguagem, gêneros* etc. pertencentes a outros textos.

²² Atualmente, Costa já realizou modificações nesse esquema, as quais não vão ser comentadas aqui.



Então, a partir da reformulação dos mecanismos intertextuais esquematizados por Piégay-Gros, Costa (2001, p. 30) propõe o seguinte esquema, adaptado para as relações interdiscursivas²³:

Relações interdiscursivas	Relações de co-presença	Referência	cenografia validada; ethos; palavras códigos de linguagem; gêneros etc.
		Alusão	
	Relações de imitação	Captativa	
		Subversiva	

A **referência interdiscursiva** acontece quando um texto pertencente a uma formação discursiva comenta, representa, descreve, em suma, refere-se de alguma maneira a outra formação discursiva ou ao interdiscurso.

A **alusão interdiscursiva** é uma maneira engenhosa de se referir à palavra ou à linguagem do exterior discursivo, utilizando-se de recursos como o jogo de palavras, a implicação e o disfarce, dentre outros.

A **captação interdiscursiva** ocorre, por exemplo, quando um texto representa cenografias validadas ou um ethos pertencentes a outras práticas discursivas para legitimar seu discurso. É o caso de um professor que, ao dar a sua aula, imita a postura do cientista.

A **subversão interdiscursiva** se dá quando textos incorporam parodicamente cenários validados, ethos, códigos de linguagem etc. de outras formações discursivas para subvertê-los, legitimando-se por oposição.

Costa ressalta que a interdiscursividade também pode está ligada a uma única palavra. Na **interdiscursividade lexical**, é a palavra que promove a remissão a uma outra realidade de enunciação. É o que acontece no caso da **metáfora**, da **polissemia** e da **argumentação**, as quais precisam ser vistas sob uma concepção discursiva e dialógica, pois esses mecanismos envolvem a tensão entre vozes diferentes, pertencentes a universos discursivos também

²³ Costa já propõe modificações a esse esquema, as quais não vão ser comentadas aqui.



diversos. Dessa maneira, a palavra funcionaria como um *link*, por ligar duas formações discursivas diferentes.

Para explicar o mecanismo da metáfora, Costa usa o exemplo da palavra **sedimentado**.

Quando um economista afirma que no processo histórico de formação econômica do Nordeste, “as particularidades demográficas, econômicas e ecológicas de cada região (sic) se articularam dentro de um **sedimentado** sistema de relações sociais...”, a metáfora efetuada pelo uso da palavra “sedimentado” evoca uma outra prática discursiva em que palavra “sedimentação” é usada como significando o “processo pelo qual substâncias minerais ou rochosas, ou substâncias de origem orgânica, se depositam em ambiente aquoso ou aéreo”: a prática discursiva das ciências geológicas. A metáfora então acaba funcionando como encruzilhada de vozes, fazendo ouvir não apenas a voz da prática discursiva à qual pertence o discurso, mas a voz de uma prática pertencente a outra região discursiva (p. 31).

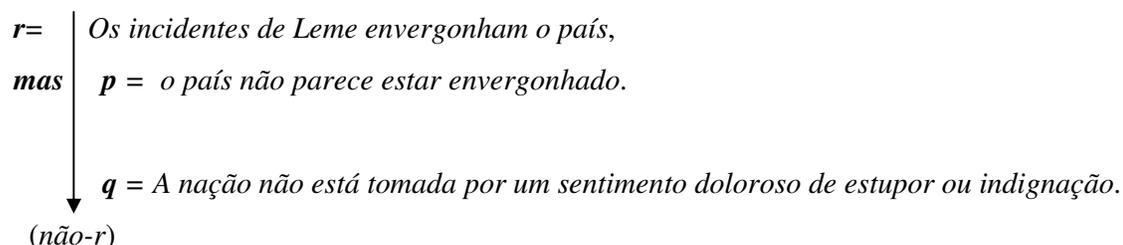
Já a polissemia diz respeito à capacidade de uma mesma palavra poder evocar diferentes sentidos.

Nesse momento, Costa retoma o artigo de Eni Orlandi, a *Tipologia de discurso e regras conversacionais*²⁴, no qual a autora afirma que o fato de haver dominâncias e tendências entre os sentidos das palavras está relacionado às condições de produção dos discursos. Segundo a autora, não existe um sentido central para as palavras, já dado previamente. O que há é um sentido literal, oficializado e institucionalizado. Portanto, existem diversos sentidos possíveis para um mesmo item lexical. Como em determinadas condições de produção, há o domínio de um sentido sobre os outros, Orlandi propõe uma tipologia de discurso que tem como critério “a tolerância para com a polissemia, de acordo com as condições de produção” (COSTA, p. 32). Sendo assim, existiriam três tipos de discurso: o lúdico, o polêmico e o autoritário. O primeiro “privilegia a pluralidade de sentidos e tende a apagar a dominância de um dos sentidos em relação aos outros” (idem); no segundo, “ocorre uma disputa entre os sentidos, em que o privilégio conferido a um deles é negociado e fundamentado” (idem); já o último “absolutiza um dos sentidos em jogo” (idem), fazendo com que ele seja o único. No que se refere à atuação da polissemia, no discurso lúdico ela é aberta (como acontece na poesia), no discurso polêmico é controlada (como em um debate) e no discurso autoritário é contida.

²⁴ Publicado em Orlandi, 1987, p. 149.



Com relação à argumentação, Costa afirma que esse fenômeno “articula não apenas dois ou três “conteúdos”, mas duas ou mais vozes ou discursos, ou ainda posições enunciativas” (idem). Para ilustrar esse caso, usa o exemplo²⁵ da semântica argumentativa de Guimarães (1995, p. 79). Esse autor analisa a frase “Os incidentes de Leme envergonham o país, mas o país não parece estar envergonhado. A nação não está tomada por um sentimento doloroso de estupor ou indignação” da seguinte maneira:



Uma análise semântico-argumentativa diria que o vocábulo “mas” serve para unir dois argumentos (*p* e *q*) com o objetivo de refutar, retificar ou justificar a recusa de *r*. Por outro lado, uma análise discursiva consideraria os dois argumentos como duas posições discursivas presentes na sociedade:

...este movimento argumentativo pode ser adequadamente apreendido e explicado a partir da consideração do interdiscurso na enunciação e, portanto, na argumentação. Esta seqüência de texto cruza dois discursos que caracterizo sem maiores precisões como: o da comodidade do brasileiro, de um lado, e, de outro, o dos direitos e deveres da cidadania. Pode-se dizer que o texto apresenta o discurso da comodidade do brasileiro como predominante e isto dirige o funcionamento das relações argumentativas. Por outro lado, pode-se dizer que o lugar do sujeito-autor assume o discurso dos direitos e deveres da cidadania. Ou seja, o autor-jornalista apresenta-se como determinado pelo discurso da comodidade do brasileiro, ao mesmo tempo em que a força do discurso da cidadania contra a violência do Estado (um dever da cidadania) determina este outro lugar, que se apresenta como pessoal (GUIMARÃES, 1995, p. 80 apud COSTA, 2001, p. 33).

Nesse caso, argumentar vai além do “gesto de relacionar dois ou mais discursos”. Esse processo “consiste (principalmente) em induzir a que um deles seja interpretado como conclusão e o(s) outro(s) como argumento”, atitude essa que indica uma posição do enunciador no interdiscurso.

²⁵ Publicado na Revista *Senhor*, 279, 22 jul de 1986, p. 22.



- **Relações metadiscursivas**

Veremos agora as **relações metadiscursivas** ou **metadiscursividade**. Authier-Revuz (1995) propõe chamar as relações metadiscursivas de relação de **conotação** ou **modalização autonímica**. A autonímia, que pode ser simples e complexa, manifesta a propriedade que a linguagem tem de falar de si mesma. No emprego autonímico, o enunciador refere-se aos signos propriamente ditos (“Gato” é um substantivo masculino). Esse emprego opõe-se ao uso corrente, em que as palavras referem-se a qualidades externas à linguagem (O gato é preto).

A **autonímia simples** diz respeito ao processo pelo qual um fragmento do discurso é por ele mencionado em meio aos outros elementos lingüísticos por ele usados. Esse processo, que se caracteriza pela quebra sintática, inclui o discurso direto (Z disse: X) e outras formas de menção por meio de um gesto metalingüístico (A palavra X; A expressão Z).

Na **autonímia complexa**, o fragmento designado como um outro é integrado à cadeia discursiva sem ruptura sintática.

O que Authier-Revuz (1990) chama de modalização autonímica diz respeito à propriedade que tem o enunciador de interromper o fio da narração e comentar sua própria fala enquanto ela está sendo produzida; “ela supõe um movimento reflexivo em que o locutor “opacifica” seu próprio dizer, isto é, suspende a obviedade ou transparência de determinada palavra ou expressão de seu discurso, ao tomá-la como objeto. Em poucas palavras, o enunciador usa e menciona o signo ao mesmo tempo. Na frase *É um marginal, como se diz hoje em dia*, a palavra marginal é utilizada ao mesmo tempo como um falar sobre o mundo (marginal = “indivíduo à margem da sociedade”) e sobre o signo marginal” (COSTA, 2001, p. 44).

Nesses casos, Costa (2001, p. 35) observa que a heterogeneidade consiste em:

1. cumular duas estruturas semióticas hierarquizadas: inicialmente relaciona-se um signo a um referente (semiótica denotativa) e, depois, toma-se este signo como referente (semiótica metalingüística);
2. efetuar-se como falando das coisas com palavras; representar-se fazendo isto; e representar, por meio da autonímia, a forma desse fazer (MAINGUENEAU, 2001, p. 33);
3. além desse desdobramento do sujeito enunciativo, existe também o remeter-se a uma outra *fonte enunciativa*²⁶ em relação à qual o discurso pretende afirmar sua identidade e unidade.

²⁶ Ponto a partir do qual se originam os discursos. Essas fontes podem associar-se ao locutor, ao enunciador ou ao autor de um discurso.



Neste último caso, a alteridade pode ser representada por:

- a) **uma outra língua** (“al dente, como dizem os italianos”);
- b) **um outro registro discursivo** (familiar, vulgar etc.: “para usar uma palavra dos jovens de hoje em dia”);
- c) **um outro discurso** (técnico, político, marxista etc.: “... ‘significante’, no sentido que a lingüística estrutural confere ao termo...”);
- d) **uma outra modalidade de significação da palavra**, recorrendo-se explicitamente a um exterior lingüístico ou a um outro universo discursivo (no primeiro caso, o da língua como lugar de polissemia, homonímia, metáfora etc. – “X, sem trocadilho” ou “X, para usar de um eufemismo...” – e no segundo caso, o da palavra já habitada historicamente por um ou mais discursos: “uma contradição, no sentido materialista do termo”);
- e) **uma outra palavra**, potencial ou explícita denotativa de reserva (“X, se se puder chamar isso de X...”), hesitação ou retificação (X, ou melhor, Y), confirmação (X, essa é a palavra exata...) etc.
- f) **um outro falante** (“como diria Marx...”) ou o interlocutor suscetível de não compreender ou de não aceitar expressões tidas como óbvias (“... X, com o perdão da palavra...”, “se você quiser, X”, “X, se você me entende”)

Diferentemente de Authier-Revuz, que vê as relações metadiscursivas numa perspectiva restrita, Costa adota, em sua pesquisa, o metadiscorso em um sentido amplo, considerando-o como o “processo segundo o qual o discurso de um locutor tem como objeto seu próprio discurso, constituindo a si mesmo como alteridade, ou seu próprio discurso como outro” (COSTA, p. 36).

Ao terminar de expor as **relações intertextuais, interdiscursivas e metadiscursivas**, Costa atenta para o fato de que, ao analisar essas relações, o que interessa não é a estrutura das relações textuais em si mesmas. O que o analista deve buscar é que implicações essas relações trazem para o *posicionamento* exercido pelo sujeito dentro de sua prática discursiva. Ou seja, que tipo de relação ele mantém com seu campo discursivo (o interdiscorso). É sobre a noção de posicionamento que falamos a seguir.



1.3 Posicionamento e investimentos genérico, cenográfico, ético e lingüístico

Como dito acima, toda prática discursiva caracteriza-se por estabelecer **posicionamentos**. Posicionar-se diz respeito ao processo de instauração e conservação de uma identidade enunciativa em um determinado **campo discursivo**, o qual é composto por diversas formações discursivas concorrentes.

A palavra posição significa nesse caso tanto uma “tomada de posição” quanto a “ancoragem num espaço conflitual (falando-se de uma posição militar)” (MAINGUENEAU, 2001, p. 69). O posicionamento está relacionado à inserção de um sujeito em um percurso anterior ou à fundação de um percurso novo. São consideradas posições as doutrinas, escolas, movimentos, partidos etc. Maingueneau (2000) afirma, no entanto, que esse conceito é muito pobre, pois implica apenas que os enunciados são relacionados a diferentes identidades produtoras de discursos. Por isso, apresenta a categoria **comunidade discursiva**:

o posicionamento supõe a existência de grupos mais ou menos institucionalizados, de **comunidades discursivas**, que não existem senão pela e na enunciação dos textos que elas produzem e fazem circular. O posicionamento não é, portanto, apenas uma doutrina, a articulação de idéias; é a intricação de certa configuração textual e um modo de existência de um conjunto de homens (MAINGUENEAU, 2000, p. 174, grifo do autor).

A inclusão de um sujeito em um determinado posicionamento supõe a aceitação de normas e modos de ser partilhados em uma **comunidade discursiva**. Portanto, o **posicionamento** está ligado a todo um contexto, que torna possível a enunciação, e não apenas a uma escolha ideológica que o sujeito exhibe por meio de seu discurso.

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

- a) movimentos estético-ideológicos (Bossa-Nova, Tropicalismo etc.);
- b) agrupamentos de caráter regional (mineiros, cearenses etc.);
- c) agrupamentos em torno de temáticas (catigueiros, românticos, mangue beat etc.);
- d) agrupamentos em torno do gênero musical (forrozeiros, sambistas, chorões etc.);



e) agrupamentos em torno de valores relativos à tradição (pop, MPB moderna, MPB tradicional etc.) (COSTA, 2001, p. 88).

Desses, iremos abordar no capítulo 4 somente os *agrupamentos de caráter regional*, ao qual o grupo de artistas que ficou conhecido como *Pessoal do Ceará* relaciona-se, e os *agrupamentos em torno de valores relativos à tradição*, no qual se inclui a MPB.

O que o pesquisador fez em seu trabalho foi relacionar diversos membros/sujeitos da comunidade discursiva literomusical brasileira a cada um desses posicionamentos, sendo que não devemos confundir posições e sujeitos, pois um mesmo sujeito pode assumir várias posições diferentes, seja ao mesmo tempo ou sucessivamente. Assim, um mesmo artista pode participar de mais de um posicionamento, como é o caso de Belchior, que no início da trajetória artística se inscreve num posicionamento de caráter regional (o *Pessoal do Ceará*) e após os anos 80 instaura-se em um posicionamento que agrega valores relativos à tradição, mais especificamente a MPB. O agrupamento de sujeitos a determinados posicionamentos foi feito com base nas canções do período e no discurso de comentaristas e dos próprios compositores acerca dessas canções.

Maingueneau (2000, p. 77), ao falar sobre posicionamento, recupera o conceito de **autoridade**, desenvolvido por Pierre Bourdieu e por Michel Foucault, o qual em *Arqueologia do saber* discute essa problemática, ao discorrer acerca da modalidade enunciativa. Seu exemplo era a palavra do médico.

Quem fala? Quem no conjunto de todos os indivíduos falantes tem o direito de sustentar esse tipo de linguagem? (...) A palavra médica não pode vir de qualquer um; seu valor, sua eficácia, seus próprios poderes terapêuticos e, de modo geral, sua existência como palavra médica não são dissociáveis do personagem estatutariamente definido, que tem o direito de articulá-la (FOUCAULT apud MAINGUENEAU, 2001, p. 77-78).

Para Maingueneau, em *O contexto da obra literária* (2001, p. 77), na literatura, diferentemente da medicina, não existe um “diploma reconhecido que confere o direito à palavra”. A posição é que definiria quem tem o direito de enunciar, ou seja, o que é um autor legítimo. Certa qualificação é exigida para que se tenha uma autoridade na enunciação.

No caso da canção popular, essa qualificação ocorre baseada em uma inserção no próprio processo de produção musical, que implica fazer shows, gravar discos, gravar composições de determinados compositores, e em um reconhecimento dado pelo público e especialmente pela crítica musical.



1.3.1 Gênero

Segundo Maingueneau, a noção de posicionamento está diretamente ligada à noção de **gênero**, o qual, mostra-nos Bakhtin (2000), torna a comunicação possível. Para este autor (idem, p. 279), a utilização da língua em todas as esferas da atividade humana efetiva-se por meio de enunciados orais e escritos, concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana.

Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, pelo conteúdo (temático), pelo estilo verbal e, principalmente, pela sua construção composicional. Para o intelectual russo (idem, ibidem), cada uma dessas esferas de atividade elabora *tipos relativamente estáveis de enunciados*, ou seja, os **gêneros do discurso**. Na AD, os gêneros de discurso têm, além de uma superfície lingüístico-textual visível, um caráter social e ideológico. Isto é, os fenômenos da língua são vistos muito mais pelo seu cunho social do que pela sua materialidade verbal. Maingueneau (2005) resume essa questão dizendo que os processos lingüísticos devem ser tomados como **práticas discursivas**, nas quais os enunciados são realizados por meio de gêneros.

Destarte, Maingueneau (idem, p. 69) diz que todo enunciado pressupõe um **investimento genérico**. Investir em um determinado gênero significa colocar-se em relação a uma produção anterior e afastar-se de outras. Inserir-se nessa trajetória é o mesmo que **se posicionar**, nas palavras de Maingueneau.

Com relação ao **investimento**, Costa afirma que, ao falar nessa metáfora, Maingueneau

constrói uma saída engenhosa para a questão da condição do sujeito da enunciação. Antes de o sujeito ser aquele que enuncia após ter presente para si que todas as condições estão reunidas para que ele enuncie, ele é aquele cuja enunciação supõe tais condições. Mas, mais do que isso, o sujeito é ativo e pode, a partir de sua posição enunciativa e nos limites que ela lhe circunscreve, gerir sua relação com os constrangimentos (genéricos, lingüísticos, institucionais etc.) que essa posição implica. Um professor, por exemplo, enunciatador já legitimado pelos seus co-enunciadores (alunos), pode, diante deles, na sala de aula, investir em um gênero (uma conversação familiar) que quebre as expectativas de quem esperava dele uma aula. Mas não deverá investir em uma piada grosseira, pois poderá perder suas credenciais de enunciatador privilegiado (2005, p. 44).

Todavia, o investimento não deve ser entendido retoricamente como meios a serviço de uma finalidade, mas como aquilo que define a própria identidade de um posicionamento. O



fato de um enunciador recorrer (investir) a determinados gêneros e não a outros é parte constitutiva de um posicionamento.

Costa (2001), em sua tese de doutoramento, amplia essa noção de investimento e postula que, além do investimento genérico, posicionar-se implica outros investimentos, quais sejam o **cenográfico**, o **ético** e o **lingüístico**. São esses investimentos que veremos adiante nas seções 1.3.2, 1.3.3 e 1.3.4.

No âmbito da nossa pesquisa, estendemos ainda mais essa noção de investimento, da forma como a entende Maingueneau e Costa, e usamos a expressão **investimentos interdiscursivos**, vistos como aqueles que abrangem as relações intertextuais, interdiscursivas e metadiscursivas, citadas anteriormente. É o que se pode ver na seção 1.4 (*Investimentos interdiscursivos: uma sistematização*).

1.3.2 *Cena enunciativa*

Toda prática discursiva está ligada a um contexto no qual um sujeito se posiciona dentro de um campo discursivo; conseqüentemente, seu enunciado também implicará um contexto: um enunciador, que se dirige a um co-enunciador, inscrito em um tempo e em um espaço.

Logo, na análise de qualquer prática discursiva deve ser considerada sua situação de enunciação (compreendida como a representação complexa da enunciação), ou seja, sua **cenografia**, a qual se refere à instauração ao nível do texto de uma **cena enunciativa**, da qual são elementos o **enunciador**, o **co-enunciador**, o **lugar** e o **tempo**.

O **enunciador** e o **co-enunciador**, considerados os “protagonistas da enunciação”, são representações de posições referentes, respectivamente, ao *eu* e ao *tu* estabelecidos no texto e nem sempre marcados.

Já a **topografia** e a **cronografia** constituem-se, respectivamente, pela representação de um espaço e de um tempo, nos quais se desenrola a enunciação representada no texto.

A **cena enunciativa** integra três outras cenas: **cena englobante**, **cena genérica** e **cenografia** (MAINGUENEAU, 2002, p. 85-90). Essa metáfora teatral é usada para referir-se à maneira pela qual o discurso constrói uma representação de sua própria situação de enunciação.



A **cena englobante** diz respeito ao tipo de discurso (publicitário, político, jornalístico, literomusical etc.).

A **cena genérica** relaciona-se ao tipo de gênero empregado para a construção de um discurso (aula, conversa, missa, bilhete, canção etc.).

Essas duas cenas configuram o que pode ser chamado de **quadro cênico**. É por intermédio desse quadro que se define um espaço onde o enunciado adquirirá sentido. Porém, não é diretamente com esse quadro que o destinatário de um texto ou de uma obra se depara, mas sim com uma **cenografia**: uma cena construída pelo próprio texto no interior de um enunciado.

A cenografia pode ser representada, na enunciação, de diversas formas (MAINGUENEAU, 1997, p. 42):

- a) mostrada por meio de indícios textuais;
- b) com indicações paratextuais: título, menção de um gênero, prefácio;
- c) com indicações explícitas nos próprios textos;
- d) baseando-se em cenários validados de outras obras, gêneros, situações de comunicação etc. que podem ser captados ou subvertidos; as **cenas validadas** são as já instaladas no universo de saber e de valores da sociedade, ou seja, na memória coletiva;
- e) baseando-se em **cenas fundadoras**, isto é, em “situações de enunciação anteriores que a cena atual utiliza para a repetição e da qual retira boa parte da sua legitimidade”.

A cenografia de qualquer discurso não é apenas um contexto que emerge desse discurso, mas sim um dispositivo por meio do qual estão imbricados a obra, a condição do autor, o lugar e o momento em que essa obra foi produzida. “A cenografia constitui um articulador privilegiado da obra e do mundo, sendo ao mesmo tempo condição e produto, ao mesmo tempo ‘na’ obra e ‘fora’ dela” (MAINGUENEAU, 2001, p. 121). Por conseguinte, há uma relação indissociável entre a cenografia estabelecida na enunciação do discurso literomusical e o posicionamento tomado por seu autor.

Como ressaltamos linhas atrás, todo discurso mostra sua cenografia por meio de um tipo e de um gênero de discurso. Maingueneau (2002, p. 88-89) nos mostra que, dependendo do gênero, haverá maior ou menor abertura a uma variação de cenografias.

Há tipos de discurso cujos gêneros implicam cenas enunciativas estáveis, como é o caso da correspondência administrativa, da lista telefônica e das receitas médicas. Já outros gêneros são mais susceptíveis de inspirar cenografias variadas, apesar de, na maioria das vezes, deter-se na cena genérica rotineira. É o caso do guia turístico. Há também aqueles



gêneros que, pela própria natureza, exigem a escolha de uma cenografia. Como exemplos, os gêneros publicitários, literários e filosóficos. A canção também estaria incluída nesse último caso.

Maigneueau nos fala, além disso, em cenografias específicas e difusas. As primeiras são especificadas de forma precisa pelo texto, ou seja, são cenografias facilmente identificáveis. As últimas são de difícil identificação, pois remetem a um conjunto vago de cenografias possíveis.

Neste ponto, valemo-nos das contribuições dadas por Bezerra (2005, p. 21) em seu trabalho de dissertação sobre as canções de Lenine, Chico César e Zeca Baleiro. A autora afirma que nas canções pesquisadas desses três cancionistas nordestinos da geração de 90 encontrou outros dois tipos de cenografia: a primária e a secundária.

A **cenografia primária** diz respeito à cenografia mesma do enunciado. Já a **cenografia secundária** diz respeito às cenografias referidas no enunciado. Para entendermos melhor essas cenografias, é só pensarmos em uma narrativa na qual o narrador conta fatos do passado. Nesse exemplo, a cenografia principal, a primária, é a do narrador contando a história. Por outro lado, a(s) cenografia(s) secundária(s) corresponde(m) a cada um dos fatos descritos pelo narrador.

Aqui, é interessante observar que as cenografias secundárias, apesar do nome, muitas vezes são mais importantes e aparecem mais do que as primárias no processo de construção do sentido da canção.

1.3.3 *Ethos*

Dizer que todo enunciado implica uma cena enunciativa é insuficiente, pois toda fala ou todo texto escrito procede de um enunciador encarnado, cuja voz sustenta o enunciado. Este tipo de fenômeno, um desdobramento do conceito proveniente da retórica tradicional, é o que Maigneueau (2001, p. 137) chama de **ethos**.

O conceito de *ethos* surge na Retórica Clássica (“Trilogia dos meios de prova” - Aristóteles) como a imagem que um orador transmite de si mesmo, por meio de sua maneira de falar, para exercer uma influência sobre seu alocutário. Designa tanto as *virtudes morais* (prudência, virtude, benevolência) que dão credibilidade ao orador como comporta uma *dimensão social* (o orador convence ao se exprimir de modo condizente com seu caráter e tipo social). Trata-se da imagem de si que o orador produz em seu discurso e não de sua pessoa real. Segundo Ducrot, que desenvolveu estudos no campo da Pragmática, no *ethos* é o **locutor**



que importa, o personagem que fala e não o sujeito empírico situado no exterior da enunciação. É no instante mesmo da enunciação que o locutor

se vê travestido de certos caracteres que tornam essa enunciação aceitável ou indesejável (...) Não se trata das afirmações elogiosas que o orador pode fazer sobre sua própria pessoa (...), mas da aparência que lhe conferem o ritmo, a entonação, calorosa ou severa, a escolha das palavras, dos argumentos (1984, p. 201).

Em nosso estudo, a noção que nos interessa é a da Análise do Discurso reformulada por Maingueneau, que diz que todo discurso, seja oral ou escrito, pressupõe um ethos. Maingueneau trabalha o ethos em caminhos que ultrapassam o quadro argumentativo, estudando também sua incidência em textos escritos e em textos que não apresentam uma seqüência argumentativa. Assim, o ethos não está relacionado exclusivamente à eloqüência judiciária ou a textos orais, como na retórica antiga. Todo texto, seja qual for seu modo de inscrição material, é sustentado por uma voz, um **tom** que dá autoridade ao que é dito, e é por meio dele que o co-enunciador constrói uma representação do **corpo** e da **personalidade** do enunciador, o qual representa o papel de **fiador** (que não pode ser confundido com o corpo e personalidade do autor efetivo) do que é dito. Esse tom que torna possível a vocalidade constitui uma dimensão que compõe a identidade de um posicionamento discursivo (MAINGUENEAU apud AMOSSY, 2005, p. 73).

A um enunciador encarnado, responsável pelo discurso, são atribuídos um **caráter** (corresponde a uma gama de traços psicológicos) e uma **corporalidade** (corresponde a um conjunto de traços físicos e indumentários, a uma compleição corporal, a uma maneira de se comportar no espaço social).

O caráter e a corporalidade do enunciador são provenientes de diversos **estereótipos** culturais, um conjunto de representações sociais valorizadas ou desvalorizadas socialmente, que circulam nos mais variados segmentos, como por exemplo, a literatura, a música, o jornalismo etc. Esses modelos fixos de agir são apreendidos tanto por meio de indícios textuais (enunciado) como pelas modalidades da enunciação, pelas posturas, pelo estilo. Essa recuperação do ethos é feita de acordo com o universo cultural do leitor, ouvinte etc.

Na perspectiva da análise do discurso, o ethos não pode ser visto apenas como meio de persuasão, como na Retórica de Aristóteles. O locutor não pode se comunicar com seus interlocutores sem se fundamentar em estereótipos, em representações coletivas cristalizadas, em imagens pré-concebidas e partilhadas. Portanto, na análise das canções de Belchior, esses modelos pré-estabelecidos são observados.



Maingueneau (2002, p. 99) fala ainda de **incorporação**, que se refere à ação do ethos sobre o co-enunciador. Essa incorporação opera de três maneiras:

a) a enunciação leva o co-enunciador a conferir um ethos ao seu fiador, ela lhe *dá corpo*;

b) o co-enunciador *incorpora* (assimila) um conjunto de esquemas que definem para um dado sujeito, pela maneira de controlar seu corpo, de habitá-lo, uma forma específica de se inscrever no mundo;

c) essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um corpo, o da comunidade imaginária dos que comungam na adesão a um mesmo discurso.

Pode-se considerar também uma distinção entre **ethos dito** e **ethos mostrado**. O primeiro diz respeito à referência do enunciador a sua própria identidade (à sua pessoa, à sua maneira de enunciar). Já o segundo, é apreendido por referências não explícitas. O co-enunciador deve apreendê-lo por meio de outras marcas.

Na canção popular, o ethos pode ser apreendido tanto na dimensão verbal quanto na dimensão musical desse gênero. Assim, Costa (2001, p. 92) identifica um ethos característico da Bossa-Nova, qual seja

o do jovem enamorado e contemplativo, que convida à intimidade de sua música e de seu espaço (...) sujeito carinhoso e amoroso, que anseia por carinho e amor, sua corporalidade compõe igualmente um ethos emocionalmente frágil e sensível (...) que oscila facilmente da tristeza à alegria e da alegre à tristeza (...)

O ethos bossa-novista se diferenciaria, por exemplo, do ethos dos catigueiros, que é o do homem rústico, que pode até viver em uma grande cidade, mas que dela pouco incorpora, pois prefere cultivar seus valores de sertanejo.

De acordo com o que consideramos, estamos lidando com um gênero sincrético (a canção) que é composto por duas dimensões: a letra e a melodia. Por causa disso, qualquer investigação que analise o discurso literomusical brasileiro deve se debruçar sobre essas duas instâncias. E nesse momento, trazemos uma outra contribuição de Costa (2001, 168), o qual afirma que na canção, além das duas semioses principais (letra e melodia), deve-se levar em conta uma interdiscursividade entre variadas práticas semióticas que comporiam os muitos planos da canção, quais sejam as linguagens verbal, musical, cenográfica, pictórica e escrita. Para agrupar todas essas práticas, Costa postula a noção de **gestos enunciativos**, que diz respeito aos atos de organização das enunciações em um suporte. Alguns exemplos de gestos



ligados à prática discursiva literomusical são a “composição”, a “interpretação”, a “gravação”, cada um deles implicando múltiplos atos semióticos. O ato de “compor”, por exemplo, inclui os atos de “versejar”, “musicar” (ou “melodizar”), “cantar”, “tocar” etc.

Na análise do ethos do enunciador/fiador das canções de Belchior analisamos, além da letra e da melodia da música, os encartes (a capa e a disposição das letras), a sua forma de interpretar as canções, o seu vestuário durante os shows etc. Fazemos isso em conformidade com Maingueneau, que afirma que “o ethos não deve ser isolado de outros parâmetros do discurso, pois contribui de maneira decisiva para sua legitimação” (1998, p. 60).

Nesta circunstância, lembramos Eni Orlandi, a qual afirma que toda interpretação é uma “imposição”. Diante de qualquer objeto simbólico, o sujeito tem a necessidade de “dar” sentido, de construir significados, de delimitar domínios, de tornar possíveis **gestos de interpretação** (2004, p. 64). A nosso ver, a noção de gestos de interpretação assemelha-se àquilo que Costa (2001, p. 168) nomeou de **gestos enunciativos**. Contudo, não vamos desenvolver essa comparação no âmbito desse trabalho. Retomamos mais uma vez Foucault (2002 e 2003), ao nos chamar a atenção de que o **autor** funciona como o *princípio de agrupamento do discurso*. O que o torna responsável pelo texto que produz. O sujeito real e histórico interessa-nos na medida em que revela uma função enunciativa, na base da qual está a unidade e a origem dos sentidos.

1.3.4 Código de linguagem

Na construção do enunciado, o enunciador investe também em um código de linguagem. Maingueneau afirma que não existe, por um lado, conteúdos a serem veiculados e, por outro, uma língua neutra que os veicula, e sim “o modo como a obra gere a língua faz parte do sentido dessa obra” (2001, p. 104). Com isso, o autor de uma obra não se confronta apenas com uma língua, entendida como um sistema abstrato e homogêneo, mas sim com várias línguas que interagem, uma **interlíngua** (interação entre variedades da mesma língua e/ou entre uma língua e outras passadas ou contemporâneas). E é a partir da interlíngua que o autor institui um código de linguagem específico. Código é entendido aqui em dois sentidos, tanto como um *sistema de regras* quanto um *conjunto de prescrições*. A depender das escolhas que o autor faz sobre a utilização de uma ou mais línguas e de variedades de uma mesma língua, ele se posiciona de uma ou de outra forma e essas opções de linguagem acarretam em alguns efeitos, entre os quais o de *valorizar* uma determinada língua ou variedade específica e o de questionar/contestar a hegemonia exercida por alguma língua.



A interlíngua pode ser vista sob dois aspectos: o **plurilingüismo externo** e o **plurilingüismo interno**. Maingueneau toma emprestados esses conceitos de Bakhtin, que os usa ao falar das distinções estilísticas entre o discurso na poesia e o discurso no romance. Mas o lingüista francês aplica esses conceitos de uma forma bem mais restrita do que a empregada pelo russo.

O **plurilingüismo externo** diz respeito à relação das obras com outras línguas, ou seja, com idiomas diferentes do usado naquela obra e o **plurilingüismo interno**, também denominado de **pluriglossia**, refere-se à relação entre diversas formas de uma mesma língua.

Essa variedade de formas pode ser (MAINGUENEAU, 2001, p. 108):

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

1.4 Investimentos interdiscursivos: uma sistematização

Em nosso trabalho, consideramos a categoria de investimento tal como foi postulada por Maingueneau, assim como o desenvolvimento que Costa deu a ela. No entanto, ampliamos ainda mais essa noção para a idéia de que existem **investimentos interdiscursivos**, os quais abarcariam as relações intertextuais, interdiscursivas e metadiscursivas.

Um quadro esquemático elaborado a partir da junção dos estudos de Maingueneau e Costa ficaria assim:

Investimento	Genérico
	Cenográfico
	Ético
	Lingüístico

(Esquema 1)

Nossa proposta é a de agrupar sob essa noção de **investimentos interdiscursivos** as relações que ocorrem entre textos, entre discursos e entre o sujeito e seu discurso. O esquema abaixo ilustra nossa contribuição para os estudos citados acima.



Investimentos interdiscursivos	Relações intertextuais
	Relações interdiscursivas
	Relações metadiscursivas

(Esquema 2)

Conseqüentemente, com o objetivo de nosso trabalho, o de estender o que se considera por investimento, o esquema final elaborado por nós a partir de Maingueneau e Costa é esse:

Investimento	Genérico
	Cenográfico
	Ético
	Lingüístico
	Interdiscursivo

(Esquema 3)

Como já adiantamos, o investimento não está simplesmente relacionado ao mero uso de determinadas estratégias para o cumprimento de um objetivo. Mais do que isso, quando um sujeito investe interdiscursivamente, por meio da intertextualidade, interdiscursividade ou metadiscursividade, ele está construindo/delimitando a sua própria identidade num espaço discursivo permeado por diversos posicionamentos.

Olhando para o esquema 2, percebe-se a duplicidade na utilização do termo interdiscursivo. Nesse momento, é preciso fazer uma diferenciação entre dois usos diferentes e complementares daquilo que chamamos de interdiscursividade, nesse trabalho.

Ao utilizarmos a noção de **investimentos interdiscursivos**, estamos considerando a interdiscursividade num sentido mais amplo. Aqui, esse conceito designa tanto a propriedade de todo discurso sempre e obrigatoriamente se constituir em função dos outros, independentemente de qualquer marca ou gesto remissivo a essa exterioridade, quanto a capacidade que os textos e os discursos têm de atuar/agir sobre outros. Os investimentos interdiscursivos englobam, entre outras, as chamadas relações interdiscursivas. Nesse segundo caso, a interdiscursividade está sendo vista numa perspectiva restrita, como a capacidade de um discurso se demarcar remetendo-se a uma realidade de já-ditos, regras e modos de dizer do exterior discursivo, que envolvem e atravessam as formações discursivas.

Para investigar o que consideramos **investimentos interdiscursivos** das canções de Belchior, tomamos como base as classificações de Genette (1989), Piégay-Gros (1996) e



Costa (2001). Esses três teóricos organizaram uma tipologia para analisar relações específicas, seja entre textos, entre discursos ou entre o sujeito e seu discurso. Levando em conta que cada uma dessas classificações focaliza um aspecto diferente da discursividade, propomos uma nova sistematização para os investimentos interdiscursivos, a partir desses três autores, capaz de abranger os fenômenos encontrados em nosso corpus. Isso porque, em uma análise preliminar, percebemos que a tipologia existente estabelecida por esses três pesquisadores não era satisfatória para analisar os investimentos interdiscursivos utilizados por Belchior em suas canções.

Desse modo, a tipologia para as **relações transtextuais** (GENETTE, 1989), **intertextuais** (PIÉGAY-GROS, 1996 e COSTA, 2001), **interdiscursivas** e **metadiscursivas** (COSTA, 2001) foi arranjada por nós em uma nova sistematização, a qual intitulamos de **investimentos interdiscursivos**. Essa nossa proposta de classificação é o que apresentamos abaixo:

- ***Relações intertextuais (intertextualidade)***

Consideramos como relações intertextuais, seguindo Piégay-Gros e Costa, aquelas que colocam em relação dois ou mais textos. Do esquema desses dois autores, ficamos com a subclassificação relações de co-presença, como aquelas definidas por utilizarem pedaços de outros textos. No entanto, as subclassificações *relações de derivação* (PIÉGAY-GROS) e *relações de imitação* (MAINGUENEAU e COSTA) serão substituídas aqui pelas *relações hipertextuais* (GENETTE), as quais se aplicam aos textos cuja existência só é possível devido a um texto anterior (hipotexto). As relações de co-presença englobam a citação, a referência, o plágio e a alusão (PIÉGAY-GROS e COSTA). Já as relações de derivação, chamadas por nós de hipertextuais, compreendem a paródia, o travestismo burlesco e o pastiche. Desse primeiro grupo, trabalhamos em nossa pesquisa com a citação, a referência e a alusão, mas temos algumas considerações a fazer acerca do plágio.

O plágio (substantivo que vem do grego *plágios*, significando trapaceiro, oblíquo) refere-se ao ato de publicar, como próprias, obras ou partes de obras, artísticas ou científicas, produzidas por outrem.

Essa prática é uma das questões mais controversas do Direito Autoral, como se verifica nos casos levados a público pela mídia. O Direito Autoral



corresponde ao direito de um autor ou de seus descendentes sobre sua obra intelectual (literária, musical, de artes plásticas, teatral, cinematográfica, fonográfica, científica etc.) no que se refere à publicação, reprodução, adaptação, execução, exibição, tradução, distribuição, venda etc. Abrange também a criação de projetos culturais, campanhas publicitárias, programas de computador (*software*) e a “topografia” de circuitos integrados ou *chips*. Para qualquer desses casos, o direito autoral pode ser negociado ou cedido pelo seu detentor. A expressão plural – *direitos autorais* – refere-se geralmente ao percentual que cabe, por lei, a um autor, sobre o aproveitamento de sua obra (RABAÇA e BARBOSA, 2001, p. 227-228).

A questão do plágio complica-se, especialmente no que concerne aos textos escritos. Porém, a lei de Direitos Autorais não define critérios satisfatórios para analisar textos escritos que ultrapassem as marcas e os registros de pertença.

Para o Direito Autoral, o plágio consiste “no aproveitamento disfarçado, mascarado, diluído de frases e demais elementos de criações alheias” (CHAVES, 1983) sem visar ganhos materiais, o qual é considerado um ilícito civil.

As sanções civis são as decorrentes de uma sentença pronunciada por um juiz cível. Entre as sanções previstas na legislação autoral nesse âmbito estão a *indenização de danos morais ou patrimoniais* e a *busca e a apreensão do material que passa à propriedade do titular do direito violado* (PETRI, 1995, p. 1213).

Petri define com maior precisão o que seria plágio e diz que

é a apresentação de obra alheia como própria, quer total ou parcialmente, desde que a obra assim fraudada, se (*sic*) manifeste na mesma forma de expressão da obra plagiada, ainda que a modifique formalmente para disfarçar o servilismo da cópia (*idem*, p. 1212).

Se a utilização da obra alheia resultar em obtenção de proventos econômicos que caberiam ao autor do texto plagiado, ela é também considerada uma **contrafação**, que consiste na

imitação fraudulenta, publicação ou reprodução não autorizadas – inclusive nos casos de tradução ou versão – de obra alheia protegida (obras literárias, científicas, fascículos, histórias em quadrinhos, fotonovelas, fonogramas etc.). Considera-se ainda contrafação qualquer tiragem excessiva, segunda edição ou publicação em série sem autorização prévia do autor (RABAÇA e BARBOSA, 2001, p. 184).



Essa conduta representa um ilícito penal. “As sanções penais são aquelas aplicadas após um processo judiciário, perante juiz competente, mediante a execução da sentença criminal, transitada em julgado” (PETRI, 1995, p. 1213).

Como visto acima, a prática do plágio é condenável socialmente e está submetida a uma regulação tanto moral quanto jurídica. Toda essa discussão está associada ao mito da *originalidade absoluta*, fruto do gênio do autor, no qual o autor seria “dono” de seu próprio dizer. Porém, no Direito, a originalidade é uma noção confusa, embora proposta como requisito básico para a proteção da obra. Por reconhecer que a memória de leituras interfere no momento de expressar idéias, o Direito propõe como requisito fundamental a *originalidade relativa*.

Conforme observa Christofe (1995, p. 1181), o plágio de textos escritos é entendido como *um problema de linguagem* que se caracteriza pela dissimulação intencional da intertextualidade. Assumindo as considerações feitas acima sobre heterogeneidade, dialogismo e polifonia, que dizem que toda enunciação é, na sua essência, constituída por outras anteriores e que já prevê as enunciações futuras, em nosso trabalho tratamos o plágio de uma forma neutra e *exclusivamente* como um *procedimento de escrita*, ou seja, sob um ponto de vista lingüístico. Desse modo, aplicamos a categoria plágio para nomear todas as utilizações de textos pertencentes a outros autores que são feitas sem a indicação de nenhuma marca, seja tipográfica (aspas, itálico, negrito, letra maiúscula etc.) ou musical (mudança de arranjo, melodia, andamento, gênero). Assim, essa categoria é empregada aqui sem estar associada a nenhum julgamento de valor. Queremos registrar, nesse momento, que por essa palavra ser impregnada de um sentido pejorativo, refletimos por meses procurando um outro termo para tomar o lugar dela. Para nossa frustração, todos os que nos vieram à cabeça como *citação não-marcada* e *apropriação* não resolveriam o problema. Na ausência de uma expressão melhor, mantivemos essa.

Com relação ao segundo grupo, intitulado aqui de relações hipertextuais, Costa manteve em sua classificação a paródia, mas excluiu o *travestismo burlesco*, contemplado por Piégay-Gros. Assim como ele, não a consideraremos em nosso quadro. Sobre esse grupo, temos outras observações a fazer; a primeira delas diz respeito ao pastiche.

De acordo com Piégay-Gros, o objeto do pastiche não é um texto específico, mas um estilo de um autor, que pode ser encontrado em diferentes textos. No pastiche, o que é retomado não é um trecho literal de outro texto, mas sim, um *tom* associado ao autor do texto referido. Nesse trabalho, nossa perspectiva de intertextualidade segue a de Genette, que a vê



como a presença *real* de um texto em outro. Por conta disso, não usamos o pastiche para analisar relações exclusivas entre dois textos; o aplicamos para a análise de relações entre dois discursos, segundo pode ser visto na próxima seção.

Outra sugestão para mudança no quadro proposto por Costa para as relações intertextuais refere-se à classificação *captação* e *subversão*. Costa afirma que a paródia é uma imitação subversiva e o pastiche uma imitação captativa. Consideramos captação e subversão não como processos demarcados que ligam dois textos, mas sim como efeitos de sentido provocados pelo diálogo entre esses textos. Assim, tanto a citação, como a referência, o plágio, a alusão e a paródia podem ser consideradas captativas ou subversivas. Se um texto remete a outro ou deriva dele com o propósito de beneficiar-se da autoridade dele, certamente a relação entre os dois será *captativa*. Já se o objetivo do enunciador é desqualificar o texto ao qual se refere ou do qual deriva, está se utilizando de uma atitude de *subversão*. Dessa maneira, a paródia não está associada necessariamente ao uso de elementos de uma obra já existente, em tom jocoso ou satírico. Ela pode igualmente cumprir outras funções, como veremos na análise das canções.

Nosso último comentário concerne às *relações hipertextuais*, chamadas por Piégay-Gros de derivação. Levamos em conta a hipertextualidade como toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto). Destarte, incluímos nessa subcategoria não apenas a paródia, mas todo e qualquer tipo de relação na qual o texto derivado só existe graças ao derivante. Podemos citar os casos de tradução ou versão de textos de uma língua estrangeira; a crítica, análise ou interpretação, que ocorre quando um texto fala ou comenta (de) outro; a adaptação de textos pertencentes a outros gêneros, como acontece quando um cancionista transforma em canção um texto que foi escrito originalmente como poema. Assim, aquilo que Genette intitulou de metatextualidade será inserido nessa classificação.

De acordo com nossas reflexões, nosso quadro final de análise se encontra abaixo:

Relações intertextuais	Relações de co- presença	Citação	Captação
		Referência	
		Plágio	
		Alusão	
	Relações	Paródia	



	hipertextuais	Outras (tradução, versão, adaptação etc.)	Subversão
--	----------------------	--	------------------

- **Relações interdiscursivas (interdiscursividade)**

A partir da sistematização que Costa elaborou para analisar as relações interdiscursivas e seguindo nossas alterações para as relações intertextuais, o nosso esquema fica, então:

Relações interdiscursivas	Referência	gêneros (arquitectualidade); cenografia validada; estilo (pastiche); ethos;	Captação interdiscursiva
	Alusão	códigos de linguagem; gestos enunciativos; palavras etc.	Subversão interdiscursiva

Como se vê, não colocamos aqui a tipologia *relações de co-presença* e *relações de imitação*, que implicam relações específicas entre dois ou mais textos. Isso porque, segundo o que o próprio Costa afirma, a interdiscursividade não tem como objeto o texto propriamente dito. Desse modo, apesar de materializarem-se em textos, o que interessa na interdiscursividade são os elementos elencados no quadro acima. Àqueles citados por Costa, nós acrescentamos mais dois: o *estilo* e os *gestos enunciativos*.

A **referência interdiscursiva** se dá quando um texto pertencente a uma determinada prática discursiva utiliza, de **forma explícita**, *gêneros*, *cenografias validadas*, *estilos*, *ethé*, *códigos de linguagem*, *gestos enunciativos* e *palavras* pertencentes a outras práticas discursivas.

A **alusão interdiscursiva** acontece quando um texto de uma dada formação discursiva faz remissão a outros, de **maneira implícita**, por meio dos mesmos elementos listados no parágrafo anterior.



Quando falamos das relações intertextuais, excluimos o pastiche daquela tipologia, por esse procedimento não fazer remissão a uma parte de outro texto em si. No pastiche, o que é objeto da discursividade é o estilo. Nesse instante, é necessário fazer uma distinção entre estilo e ethos.

O estilo relaciona-se ao modo de expressar-se de um escritor, ou de um grupo ou período literário. Diz respeito às escolhas feitas no texto entre certo número de disponibilidades contidas na língua. Essas escolhas – que ocorrem principalmente no vocabulário e na sintaxe – se dão entre as formas consagradas pela norma lingüística e as variedades em relação à norma. Em outras palavras, o estilo associa-se ao modo como o autor usa os recursos disponíveis num determinado meio de comunicação para transmitir sua mensagem. Ou seja, vincula-se a uma forma subjetiva de utilizar os elementos que a língua impõe. É uma espécie de marca individual de um autor na maneira de comunicar seu pensamento.

Já o ethos fundamenta-se na imagem construída de si, pelo enunciador, por meio de um comportamento global, o qual envolve uma maneira de falar, de se vestir, de se mover, de se relacionar com o outro no espaço social. Diferentemente do estilo, não se relaciona com uma subjetividade. Ele se ancora em estereótipos, em representações coletivas que se fixam no espaço social. Como o ethos envolve uma determinada postura valorizada ou não na sociedade, podemos falar de um ethos de um homem rude, franco, afetuoso etc. Diante disso, podemos nos referir ao estilo de Belchior enquanto sujeito do mundo produtor de textos, mas não a um ethos ligado a ele. O ethos estaria, portanto, relacionado aos enunciadores presentes nas diversas canções desse compositor cearense.

Assim sendo, o pastiche diz respeito à imitação (por referência ou alusão) de um estilo e não à imitação de um ethos, sendo que a primeira pode não implicar na segunda, mas a segunda necessariamente abarca a primeira.

Segundo mostramos acima, um autor pode, em seu texto, utilizar gêneros pertencentes a diversas práticas discursivas. A esse tipo de remissão, chamamos de arquiteculturalidade, aproveitando a classificação de Genette (1989), que a reconhece como a relação que um texto estabelece com o gênero de discurso no qual pretende se incluir. Portanto, investigamos em nosso corpus quais gêneros são apropriados por Belchior na construção de suas canções.



• **Relações metadiscursivas (metadiscursividade)**

Para entender melhor o que se entende por **relações metadiscursivas** (metadiscursividade), iremos retornar ao conceito de **metadiscorso**.

Manifestação da heterogeneidade enunciativa, o locutor pode a todo o momento comentar sua própria enunciação no interior mesmo dessa enunciação: o discurso é imbuído de um metadiscorso. No seu exato instante de realização, a enunciação *avalia-se a si mesma, comenta-se, solicitando a aprovação do co-enunciador* (MAINGUENEAU & CHARADEAU, 2004, p. 326). O metadiscorso pode, também, incidir sobre a fala do co-enunciador para confirmá-la ou reformulá-la.

As funções do metadiscorso são variadas, como podemos ver a seguir:

- a) autocorrigir-se (“eu deveria dizer...”; “mais exatamente...”) ou corrigir o outro (“você quer dizer de fato que...”);
- b) marcar a inadequação de certas palavras (“se podemos dizer...”; “uma espécie de...”);
- c) eliminar, com antecedência, um erro de interpretação (“no sentido próprio”; “metaforicamente”; “em todos os sentidos da palavra”);
- d) desculpar-se (“se posso me permitir”);
- e) reformular a proposição (“dessa forma, para você...”).

A modalização autonímica, como Authier-Revuz denomina as relações metadiscursivas, manifesta-se em uma grande variedade de categorias e construções, as quais são chamadas de **modalizadores**: talvez, parece, provavelmente. Graças a eles, o enunciador pode, ao longo do seu discurso, comentar sua própria fala (MAINGUENEAU, 2002, p. 139). Authier-Revuz (1990) classifica esses comentários do enunciador sobre sua própria enunciação, chamando-os de “não coincidências do dizer”, em diversas categorias:

- a) a **não-coincidência interlocutiva: as modalizações autonímicas indicam uma distância entre os co-enunciadores** (desculpe a expressão, se se pode dizer, se você preferir, entende o que eu quero dizer?, como você mesmo diz...);
- b) a **não-coincidência do discurso consigo mesmo: o enunciador alude a um outro discurso dentro de seu próprio discurso** (como diz X, para usar as palavras de X, para falar como os esnobes...);
- c) a **não-coincidência entre as palavras e as coisas: quando se tratar de indicar que as palavras empregadas não correspondem exatamente à realidade que deveriam**



designar (o que é preciso chamar X, poderíamos dizer, como dizer?, ia dizer X, X, ou melhor, Y...)

d) a **não-coincidência das palavras consigo mesmas: quando o enunciador se confronta com o fato de que o sentido das palavras é ambíguo** (em todos os sentidos da palavra, no sentido primeiro da palavra, literalmente, eis a palavra adequada...).

A modalização autonímica pode também ser marcada pelas **aspas**, que são a representação tipográfica dessa modalização. A palavra entre aspas é mostrada, marcada como estranha e integrada à seqüência do enunciado.

A maioria dos modalizadores insere-se no fio do discurso sem explicitar claramente os elementos sobre os quais incidem. Já as aspas, sem romper a ordem da sintaxe, enquadram tipograficamente os elementos sobre os quais recaem.

É interessante observar que no emprego autonímico não podemos substituir as unidades entre aspas por unidades sinônimas. A frase “*Cão*” *tem três letras* não poderia ser substituída por “*O melhor amigo do homem*” *tem três letras*. Já no uso corrente, isso é possível. A frase *O cão é mimado na França* pode ser substituída por *O melhor amigo do homem é mimado na França*.

Como observa Maingueneau, as aspas constituem um sinal construído para ser decifrado/interpretado por um co-enunciador.

Ao colocar palavras entre aspas, o enunciador, na verdade, apenas chama a atenção do co-enunciador para o fato de estar empregando exatamente as palavras que ele está aspeando; salientando-as, delega ao co-enunciador a tarefa de compreender o motivo pelo qual ele está chamando assim sua atenção e abrindo uma brecha em seu próprio discurso (2002, p. 160, 161).

Colocadas em um contexto, as aspas podem adquirir significações variadas, relacionadas a um dos quatro tipos de modalizações autonímicas classificadas por Authier-Revuz.

Muitas vezes, colocar uma unidade entre aspas significa transferir a responsabilidade de seu emprego a outra pessoa. Quando o enunciador aspeia as palavras, não quer assumir a responsabilidade sobre esse sintagma. Ao usar as aspas, o enunciador usa uma expressão e de algum modo aponta para ela, indicando, assim, que ele não a assume realmente.

Em todos os casos, para decifrar as aspas adequadamente, é necessária uma convivência mínima entre o enunciador e o leitor. O enunciador que utiliza aspas, de forma consciente ou não, deve construir para si uma determinada representação dos seus leitores. Esse enunciador



aspeará onde se presume que é isso o que se espera dele. Mas pode aspear onde não se espera, com o objetivo de surpreender, provocar um choque. Já o leitor, deve construir uma determinada representação do universo ideológico do enunciador para conseguir sem bem sucedido na interpretação.

O **itálico** também é um recurso usado para marcar a remissão do interior do discurso para fora de si mesmo. Como as aspas, essa marca é utilizada tanto na autonímia (*Gato* é um substantivo masculino) como na modalização autonímica (Paulo é muito *ligado nas coisas*). Porém, há diferenças entre esses dois sinais tipográficos. As aspas se juntam ao enunciado, ao passo que o itálico está incorporado ao enunciado; trata-se apenas de uma mudança na forma tipográfica. Aspas e itálico podem ser, portanto, usadas conjuntamente. Na modalização autonímica, o itálico é usado preferencialmente para indicar *palavras estrangeiras* e para *chamar a atenção* sobre algumas unidades. Foi o que aconteceu, por exemplo, quando colocamos itálico em *palavras estrangeiras* e *chamar a atenção*, com o objetivo de destacá-las. Com relação às aspas, indicam que o enunciador quer mostrar certa reserva com aquilo que se fala, estabelecendo, dessa maneira, uma não coincidência de seu dizer. Mas o que se verifica é que, muitas vezes, em tipos de discursos específicos como o jornalístico e o publicitário, aspas e itálico são usadas indistintamente.

No capítulo referente à análise das relações intertextuais e metadiscursivas, mostramos outros recursos da tipografia, além das aspas e do itálico, utilizados por Belchior para marcar essa relação do discurso com seu exterior. Tentamos, principalmente, observar as possíveis implicações da utilização e escolha desses recursos pelo letrista cearense.

Aqui, chamamos a atenção que, no caso da canção popular, devido à duplicidade semiótica do gênero canção, constituída na sua essência pela imbricação letra-melodia, recursos da conotação ou modalização autonímica como aspas e itálico, que são próprios da língua escrita, podem ser substituídos pelo uso de outras estratégias como a inserção de músicas incidentais (trechos originais de outras canções) ou citações melódicas que se juntam à melodia da canção.

O conceito de metadiscorso é importante na medida em que nos faz entender a atitude do sujeito diante do seu e dos outros discursos que circulam no universo discursivo. Deste modo, podemos identificar como esse sujeito constrói uma *identidade* com relação à língua, ao interdiscurso e a outras exterioridades.

A heterogeneidade enunciativa não está ligada unicamente à presença de sujeitos diversos em um mesmo enunciado; ela também pode resultar da



construção pelo locutor de níveis distintos no interior do seu próprio discurso (MAINGUENEAU, 1997, p. 93).

Nesse sentido, para analisar como a alteridade é representada nas canções de Belchior, nos valem das contribuições dadas por Authier-Revuz e Maingueneau acerca do uso de *aspas*, do *itálico*, do *discurso direto*, de *outra língua* e de *outros discursos*.

Tal qual Nelson Costa (2001), usamos em nossa dissertação o metadiscurso num sentido amplo, como dizendo respeito à capacidade de todo discurso constituir-se a si próprio como objeto. Logo, não nos detivemos em nossa análise seguindo piamente a classificação restrita de Authier-Revuz. No entanto, para organizar uma tipologia de análise das relações metadiscursivas, foi necessário buscar um critério. Dessa forma, o que define nossa classificação é o papel exercido pelo sujeito discursivo, a partir do qual se articulam todos os outros elementos do discurso.

Ao *investir* em procedimentos metadiscursivos, bem como nos interdiscursivos, o enunciador demarca uma determinada posição no espaço discursivo, distanciando-se ou dialogando (de) com outras. Dominique Maingueneau afirma que, nesse jogo metadiscursivo, o locutor tem muito interesse em instaurar na enunciação um ethos de um *homem atento a seu próprio discurso ou ao discurso dos outros* (MAINGUENEAU & CHARADEAU, 2004, p. 326).

Trazemos em seguida a nossa proposta esquemática de análise para as relações metadiscursivas:

Relações metadiscursivas	Paratextualidade	letra da música, título, capa do álbum, ilustrações do encarte etc.
	Autotextualidade	trechos de outras canções de sua autoria
	Autodiscursividade	estilo, ethos, modo de compor e interpretar, prática discursiva etc.



Nesse quadro, inserimos a paratextualidade, a autotextualidade e a autodiscursividade. Na primeira, usamos a definição de Genette: a relação que um texto mantém com o seu paratexto (título, subtítulo, intertítulo, prefácio, epílogo, advertência, prólogo, epígrafes, ilustrações etc.). Com respeito à canção, analisamos a relação que a letra mantém com o título, a capa do disco, as imagens do encarte etc. Incluímos a paratextualidade nas relações metadiscursivas porque, no caso específico de Belchior, verificamos que ele, apesar de oficialmente ter produzido apenas seu primeiro LP²⁷, participa ativamente do processo de elaboração desses outros textos²⁸ (verbais ou visuais) que aparecem nos seus discos. Quase todos os álbuns analisados, por exemplo, trazem desenhos e gravuras de autoria de Belchior. Ele, enquanto autor, exerce a função de articulador desses elementos.

A autotextualidade relaciona-se ao fato de que o enunciador pode, em seu texto, utilizar outros textos de sua própria autoria. Além dessa remissão autotextual, o enunciador pode também fazer referência a sua própria identidade (à sua pessoa, à sua maneira de enunciar (estilo e ethos), ao modo de fazer canção). Esse segundo tipo de remissão será chamado aqui de **autodiscursividade**.

Nesse momento, trazemos a contribuição de Bezerra (2005, p. 16-17). A pesquisadora observa que na canção podem ser consideradas duas formas de manifestação da metadiscursividade: a metacanção e a canção metadiscursiva. A **metacanção** seria aquela que faz algum tipo de referência a si mesma. Essas referências podem ser **explícitas** (quando o enunciador refere-se à própria canção ao cantá-la) ou **implícitas** (quando o enunciador faz referência ao gênero da canção – um rock, um tango, um blues – ou a instrumentos utilizados na canção a que ele se refere). Já as canções **metadiscursivas** fazem referência ao próprio discurso literomusical, seja por intermédio do gênero, da cenografia, do ethos e do código de linguagem etc. Discutimos essa distinção quando analisamos as relações metadiscursivas nas canções de Belchior (seção 5.3).

Quanto a considerar a autotextualidade como um tipo de metadiscursividade e não como intertextualidade, é necessário fazer algumas observações. Na intertextualidade há duas fontes enunciativas distintas, ou seja, um texto originário de uma fonte enunciativa (A) pode citar, referir-se, plagiar, aludir, parodiar (a) outros textos provenientes de outra fonte enunciativa (B). Já na autotextualidade, que se refere à capacidade de um sujeito reescrever-se

²⁷ *A palo seco*, 1974.

²⁸ Aqui, o texto, assim como na Linguística Textual e na Semiótica, é visto numa perspectiva bastante ampla. Assim, existem textos *lingüísticos* e *sincréticos*. Os primeiros são os associados à materialidade verbal oral ou escrita (uma poesia, um romance, uma conferência). Já os segundos envolvem mais de uma expressão (uma canção popular, um filme, uma história em quadrinhos).



a si mesmo, ou seja, usar seus próprios textos em outra situação enunciativa, apropriando de si mesmo, a fonte enunciativa é única. Desse modo, porque a metadiscursividade diz respeito à relação que o sujeito mantém com o seu próprio discurso, consideramos o recurso autotextual como metadiscursivo.

Vistos todos os investimentos interdiscursivos, manifestados por meio das **relações intertextuais** (relações específicas entre textos), **interdiscursivas** (relações entre discursos) e **metadiscursivas** (relações entre o sujeito e seu discurso)²⁹, gostaríamos de destacar que, de acordo com a orientação da Análise do Discurso que seguimos, nosso objetivo principal não é analisar a estrutura das relações textuais em si mesmas, e sim verificar quais implicações têm essas relações para o posicionamento do sujeito dentro de sua prática discursiva. Entendendo posicionamento como a relação que o sujeito mantém com seu campo discursivo (o interdiscurso), procuramos verificar o modo como o sujeito discursivo instaurado nas canções de Belchior coloca-se diante da diversidade de discursos que ele retoma, ou seja, qual é a identidade assumida por esse sujeito em negociação com essa exterioridade.

Aqui, é indispensável fazer uma observação. Todas essas categorias organizadas por nós para analisar os investimentos interdiscursivos das músicas de Belchior não são estanques. Muitos dos casos encontrados em nosso corpus não podem, por exemplo, ser incluídos de forma fixa em apenas uma dessas categorias, por apresentarem traços tanto de uma quanto de outra. Portanto, é exagerado nosso esforço em separar de forma exata os limites que diferenciam uma da outra. E se o fazemos, é somente por uma questão didático-metodológica.

²⁹ No que se refere aos investimentos interdiscursivos, gostaríamos de indicar a leitura do texto *A noção de hiperenunciador* (de Dominique Maingueneau), o qual está no livro *Cenas da enunciação*, organizado por Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. Esse artigo é uma versão modificada de um outro publicado na revista *Langages* n.º 156, 2004, p. 111-126, com o título *Hyperénonciateur et participation*. Já tinha sido impresso na Revista *Polifonia* n.º 10, de dezembro de 2005 – Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem – Mestrado da UFMT.



2 HIPÓTESES E OPÇÕES METODOLÓGICAS

O discurso é visto aqui não “apenas” como *discurso*, mas como uma **prática discursiva**, pois a partir da produção de discursos agimos e intervimos no mundo. Empregamos essa expressão seguindo Maingueneau (2005), o qual afirma que o discurso não deve ser definido como um conjunto de textos, mas como uma prática discursiva. Pensar em uma prática discursiva trata-se “de apreender uma formação discursiva como inseparável das comunidades discursivas que a produzem, de seu modo de emergência e de difusão” (idem, *ibidem*, p. 141)³⁰.

O **discurso literomusical brasileiro**, portanto, é uma prática discursiva, pois é resultado da prática de uma **comunidade** particular composta pelos autores, cantores, produtores de discos, consumidores e apreciadores da **canção**, produto dessa comunidade (COSTA, 2001, p. 16). Analisamos em nosso trabalho as canções do cantor e compositor cearense **Belchior**, um dos sujeitos dessa comunidade discursiva.

Nosso objetivo geral aqui foi *descrever e analisar a interdiscursividade entre os textos de Belchior e os textos das práticas discursivas literária e literomusical*. Nossos objetivos específicos foram:

a) analisar como Belchior relaciona-se (investe) interdiscursivamente com textos e discursos:

- de outros autores (da literatura) brasileiros e estrangeiros;
- de outros compositores (da música) brasileiros e estrangeiros;
- de movimentos (literários e musicais) nacionais e estrangeiros;
- de cantores e grupos musicais (brasileiros e estrangeiros).

b) Investigar como esses textos e discursos “alheios” (das práticas discursivas literária e literomusical) são ressignificados nas canções de Belchior, ou seja, se eles se caracterizam pela semelhança ou pelo refuncionamento.

c) Analisar a metadiscursividade nas canções de Belchior, isto é, de que forma esse cancionista relaciona-se com seus próprios textos e com sua prática discursiva.

A questão central em nosso trabalho não foi simplesmente comparar discursos, quais sejam o literário e o musical, e sim perceber como esses textos materializados pela literatura e pela música são apropriados pelo sujeito discursivo das canções de Belchior.

³⁰ Essas observações podem ser encontradas no capítulo 5: *Do discurso à prática discursiva* (p. 125-143).



2.1 Hipóteses

Tomando como base o pressuposto de que há nas canções de Belchior um diálogo constante com textos anteriores tanto literários como musicais, nossa principal preocupação foi saber de que maneira textos das práticas discursivas literária e literomusical entrecruzam-se nas canções de Belchior, isto é, como esses discursos “outros” são mostrados (ou escondidos) e ressignificados pelo compositor cearense no fio discursivo das suas canções. Partindo desse problema maior, fizemos as seguintes indagações.

a) Que relações intertextuais com textos das práticas discursivas literária e literomusical estão presentes nas canções desse compositor cearense?

b) Que relações interdiscursivas com textos e discursos das práticas discursivas literária e literomusical estão presentes nas canções de Belchior?

c) Os textos e discursos “alheios” (das práticas discursivas literária e literomusical) presentes nas canções de Belchior têm o seu sentido captado ou têm o seu sentido subvertido (ou alterado)?

d) Como a metadiscursividade manifesta-se nas canções de Belchior, ou seja, de que maneira o compositor cearense relaciona-se com seus próprios textos e com sua prática discursiva?

Acreditamos que estão presentes nas canções de Belchior textos e discursos literários brasileiros e estrangeiros, textos e discursos relativos aos meios musicais nacional (ou seja, à sua própria prática e comunidade discursiva) e internacional. Esses textos das práticas discursivas literária e literomusical entrecruzam-se nas canções de Belchior, ora mostrados, ora escondidos, por meio de diversos investimentos interdiscursivos, os quais se manifestam nas **relações intertextuais (intertextualidade)** e **interdiscursivas (interdiscursividade)**. A **metadiscursividade** é instaurada por meio da paratextualidade, autotextualidade e autodiscursividade. Tendo como fundamento essas afirmações, propusemos as seguintes hipóteses aos questionamentos que realizamos acima:

a) As relações intertextuais de co-presença encontradas nas canções de Belchior são as de:

- *citação* de títulos e de trechos de textos (poemas, livros) da literatura (brasileira e estrangeira) marcada nos encartes dos álbuns (LPs e CDs) por meio de aspas, letras em caixa-alta e parênteses;



- *citação* de títulos e de trechos (versos, estrofes) de canções com o mesmo tipo de marcação arrolado anteriormente;

- *citações* propriamente *musicais* (referente à dimensão melódica da canção), quando o material reaproveitado é a melodia (uma ou várias frases musicais), sendo a *citação* de trechos de canções marcada pela inserção do arranjo melódico e vocal da canção citada;

- *referência* a personagens, títulos de textos (poemas, livros) e autores da literatura;

- *referência* a versos, estrofes e frases literários, os quais são submetidos a alterações parciais de palavras e/ou expressões;

- *referência* a lugares e épocas de outros textos literários e canções;

- *referência* a títulos de canções, os quais são reproduzidos quase literalmente;

- *plágio*, pois em alguns casos são utilizados trechos de textos (poesia) de outros autores e de canções de outros compositores sem nenhum tipo de marcação, como por exemplo, *itálico*;

- *alusão* a textos (um verso, uma frase ou até mesmo uma palavra) e a autores da literatura;

- *alusão* a títulos e trechos de canções.

As relações intertextuais intituladas hipertextuais são as de *paródia* e *adaptação*;

- são parodiados trechos de textos literários (poemas) e de canções;

- são adaptados (melodizados) poemas.

b) No que se refere às relações interdiscursivas, elas são manifestadas por meio da *referência* e *alusão* tanto *captativas* como *subversivas* a gêneros, cenografias, estilos (*pastiche* de autores (literatura) e compositores (música) nacionais e estrangeiros), *ethé*, códigos de linguagem, gestos enunciativos e palavras empregados nas práticas discursivas literária e literomusical.

c) A incorporação de vozes externas nas canções de Belchior não é feita de modo reverente ou amistoso, mas de forma dialética e muitas vezes iconoclasta/inamistosa. Belchior dá tratamento crítico aos textos incorporados aos seus, ou seja, os textos já existentes adquirem novos sentidos. Os enunciadores dos textos de suas canções assumem, por diversas vezes, uma postura de oposição diante dos textos e discursos com que dialogam.

d) Belchior reaproveita trechos (títulos, frases) de outras canções de sua autoria, o que estamos considerando como autotextualidade, um tipo de metadiscursividade. O compositor faz também referência a seu estilo de compor e a seu modo de cantar (*ethos*), portanto a



enunciação de um número bastante representativo de canções é metadiscursiva. Os enunciadores referem-se reiteradamente ao enunciado como sendo a própria canção, fazendo dela uma metacanção. No que diz respeito aos elementos paratextuais, há uma articulação entre o sentido das letras das músicas e seus títulos, reforçadas pelas imagens das capas e contracapa, pelas ilustrações e pelo modo como as letras estão impressas nos encartes.

2.2 Opções metodológicas

2.2.1 *Delimitação do universo e amostra*

A discografia de Belchior pode ser encontrada no site oficial do compositor: <http://www.brazilianmusic.com.br/belchior>. Na página intitulada DISCOGRAFIA (<http://www.brazilianmusic.com.br/belchior/discografia.htm>), apresenta-se a seguinte divisão: *Discografia oficial* e *Coletâneas*.

Porém, como existem diversos álbuns que não estão listados nesse site e porque julgamos a ordenação confusa, organizamos em nossa dissertação, como efeito colateral da pesquisa, uma **Discografia Completa de Belchior**, que pode ser vista no CD interativo que acompanha essa dissertação. Em nossa proposta, apresentamos as seguintes seções: *Discografia oficial*, *Coletâneas*, *Participações em discos coletivos*, *Participações em álbuns de outros intérpretes* e *Edições especiais*. No CD anexo a esse trabalho, também organizamos diversas listas, as quais trazem relações com *Canções de todos os álbuns de Belchior*, *Gravações da obra de Belchior*, *Intérpretes da obra de Belchior*, *Parcerias de Belchior* e *Títulos das canções analisadas*.

No que diz respeito ao CD interativo, esse trabalho foi elaborado exclusivamente para fins acadêmicos, observados os dispostos da legislação autoral vigente, bem como está de acordo com as normas internas da Universidade Federal do Ceará. Desse modo, não tem nenhum propósito comercial, sendo vedada a sua utilização para outros fins. O CD, parte indissociável da dissertação, encontra-se à disposição dos interessados na Biblioteca de Humanidades da referida Universidade.

O CD está disposto do seguinte modo: desde a sua página inicial, que abre automaticamente ao inseri-lo no computador, encontram-se miniaturas que representam as 11 capas dos álbuns da Discografia Oficial de Belchior analisados. Ao clicar na imagem do álbum de interesse, surgem suas respectivas capa e contracapa, acompanhadas dos títulos das canções. Ao clicar no título da música, abre-se uma nova página que exhibe a letra completa da



canção. Com relação à disposição das letras das canções, seus versos encontram-se separados por uma única barra vertical (/). Já as estrofes separam-se por barras verticais duplas (//). Porém, fazemos uma ressalva: nos casos em que a forma como a letra estava impressa era representativa para nossa análise, mantivemos a disposição original da letra no encarte; é o que pode ser conferido logo na primeira música do CD (*Mote e glosa*). Agora, voltemos à descrição da organização do CD. Junto de cada letra (à direita, acima do título) há um botão que, ao ser pressionado, abrirá o *player* padrão do computador, iniciando a execução do áudio da canção em formato MP3. Lembramos, ainda, que todas as canções analisadas são de autoria única de Belchior, exceto as indicadas.

Em todas as páginas do CD interativo, com exceção da página de abertura, da página extras e do índice das canções analisadas, há um menu de acesso com 4 *links*. O primeiro deles (*Início*) permite o retorno à página inicial, a partir de qualquer ponto do CD. O segundo traz o índice, em ordem alfabética, de todas as canções analisadas. O terceiro carrega o texto integral de nossa dissertação em formato *Portable Document Format* (.pdf). As listas comentadas acima se encontram numa seção intitulada *Extras*, cujo *link* está junto do menu de navegação.

Quanto às obras mencionadas, sejam fonográficas (canções) ou visuais (capas, contracapas e encartes), todos os direitos são reservados aos autores.

Para efeito de análise, desse universo formado por todas as canções compostas e gravadas pelo compositor cearense, selecionamos uma amostra que abrange composições lançadas de 1974 a 1993.

O corpus utilizado em nossa pesquisa, retirado da discografia oficial de Belchior, é composto por 109 canções³¹, reunidas em 11 álbuns. São elas:

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

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

³¹ As letras dessas canções, assim como seu áudio e a capa dos álbuns, podem ser consultadas no CD interativo que vem junto desse trabalho.



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

12. *Apenas um rapaz latino-americano* 13. *Velha roupa colorida* 14. *Como nossos pais* 15. *Sujeito de sorte* 16. *Como o diabo gosta* 17. *Alucinação* 18. *Não leve flores* 19. *A palo seco* (2ª gravação) 20. *Fotografia 3X4* 21. *Antes do fim*

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

22. *Coração selvagem* 23. *Paralelas* 24. *Todo sujo de baton* (2ª gravação) 25. *Caso comum de trânsito* 26. *Pequeno mapa do tempo* 27. *Galos, noites e quintais* 28. *Clamor no deserto* 29. *Populus* 30. *Carisma*

BELCHIOR, Antônio C. G. *Todos os sentidos*. Warner, 1978. LP produzido por Mazola. Lançado em CD no ano de 1998 pela Warner.

31. *Divina Comédia Humana* 32. *Sensual* (com Tuca) 33. *Brincando com a Vida* 34. *Corpos terrestres* 35. *Humano Hum* 36. *Como se fosse pecado* 37. *Bel-Prazer* 38. *Na hora do almoço* (2ª gravação) 39. *Ter ou não ter* 40. *Até à manhã*

BELCHIOR, Antônio C. G. *Era uma vez um homem e o seu tempo/Mêdo de avião*. Warner, 1979. LP produzido por Guti. Lançado em CD no ano de 1998 pela Warner.

41. *Mêdo de avião* 42. *Retórica sentimental* 43. *Brasileiramente linda* 44. *Pequeno perfil de um cidadão comum* (com Toquinho) 45. *Tudo outra vez* 46. *Conheço o meu lugar* 47. *Comentário a respeito de John* (com José Luís Penna) 48. *Voz da América* 49. *Espacial* 50. *Meu cordial brasileiro* (com Toquinho) 51. *Mêdo de avião II* (com Gilberto Gil)

BELCHIOR, Antônio C. G. *Objeto Direto*. Warner, 1980. LP produzido por Guti.

52. *Objeto direto* 53. *Nada como viver* (com Fausto Nilo) 54. *4Peças e sinais* 55. *Ypê* 56. *Aguapé* (Epígrafe de Castro Alves) 57. *Cuidar do homem* 58. *Seixo rolado* (com Palhinha Cruz do Valle) 59. *Jóia de Jade* (com Dominginhos) 60. *Depois das seis* 61. *Mucuripe* (com Fagner)



BELCHIOR, Antônio C. G. *Paraíso*. Warner, 1982. LP produzido por Guti.

62. *E que tudo mais vá para o céu* (com Jorge Mautner) 63. *Monólogo das Grandezas do Brasil* 64. *Bela* 65. *Paraíso* 66. *Do Mar, do céu, do campo*

BELCHIOR, Antônio C. G. *Cenas do próximo capítulo*. Paraíso/Odeon, 1984. LP produzido e arranjado por Dino Vicente e Ivo de Carvalho. Relançado em CD no ano de 1997 pela Camerati.

67. *Ploft* (com Jorge Mello) 68. *Brotinho de bambú* 69. *Rock-Romance de um robô goliardo* (com Jorge Mello) 70. *Canção de gesta de um trovador eletrônico* (com Jorge Mello) 71. *O negócio é o seguinte* (com Jorge Mello) 72. *Beijo molhado* (telecanção de novela brasileira) 73. *Onde jaz meu coração*

BELCHIOR, Antônio C. G. *Melodrama*. Polygram/Philips, 1987. LP produzido por Antônio Foguete.

74. *De primeira grandeza* 75. *Bucaneira* (com Caio Sílvio e Gracco) 76. *Todo sujo de baton* (3ª gravação) 77. *Dandy* 78. *Extra cool* (com Gracco) 79. *Em resposta à carta de fã* 80. *Jornal blues (canção leve de escárnio e maldizer)* (com Gracco) 81. *Lua zen* (com Gracco) 82. *Os derradeiros moicanos* (com Moraes Moreira) 83. *Tocando por música* (com Jorge Mello)

BELCHIOR, Antônio C. G. *Elogio da Loucura*. Polygram/Philips, 1988. LP produzido por Antônio Foguete.

84. *Amor de Perdição* (com Francisco Casaverde) 85. *Elegia obscena* 86. *Balada de Madame Frigidaire* 87. *No maior jazz* (com Gracco) 88. *Recitanda* (com Gracco) 89. *Lira dos vinte anos* (com Francisco Casaverde) 90. *Os profissionais* 91. *Kitsch metropolitanus* (com Jorge Mello) 92. *Tambor tantã* (com Gracco) 93. *Arte-final* (com Gracco e Jorge Mello)

BELCHIOR, Antônio C. G. *Baihuno*. MoviePlay, 1993. CD produzido por Jorge Gambier.



94. *Baihuno* (com Francisco Casaverde) 95. *Num país feliz* (com Jorge Mello) 96. *Senhoras do Amazonas* (com João Bosco) 97. *Notícia de terra civilizada* (com Jorge Mello) 98. *Quinhentos anos de quê?*(com Eduardo Larbanois / versão de Belchior) 99. *Ondas tropicais* (com Caio Sílvio) 100. *Onde jaz meu coração* (2ª gravação) 101. *Lamento do marginal bem sucedido* 102. *S.A.* (com João Mourão) 103. *Amor & Crime* (com Francisco Casaverde) 104. *Balada do amor perverso* (com Francisco Casaverde) 105. *Elegia obscena* (2ª gravação) 106. *Arte final* (com Gracco e Jorge Mello) (2ª gravação) 107. *Se você tivesse aparecido* (com Gracco) 108. *Viva la dolcezza!* (com Gracco) 109. *Até mais ver* (adaptação de poema de Sierguéi Iessiênin)

Algumas dessas canções foram gravadas mais de uma vez. Repetem-se as seguintes: *A palo seco* (2 e 19), *Todo sujo de baton* (6, 24 e 76), *Na hora do almoço* (9 e 38), *Onde jaz meu coração* (73 e 100), *Elegia obscena* (85 e 105) e *Arte final* (93 e 106). Analisamos essas regravações verificando se há algum tipo de alteração, seja sob o ponto de vista da letra, da melodia, do arranjo, da interpretação etc. Da totalidade dessas gravações e não contando com as gravadas mais de uma vez, trabalhamos com um total de 102 letras.

Na escolha das canções e dos álbuns foram utilizados dois critérios simultâneos: o da **autoria** e o da **interpretação**. Belchior é autor e intérprete principal de todas as canções escolhidas. No que se refere às composições, elas podem corresponder à letra ou à melodia. No caso de Belchior, é mais freqüente a composição de letra e melodia em conjunto, mas há alguns casos em que ele compôs somente a letra ou a melodia da canção. Portanto, dos álbuns listados acima excluimos aquelas músicas de outros compositores, as quais são somente cantadas por Belchior, pois estas seguem unicamente o critério da interpretação. É o caso de *Forró no escuro*, canção de Luiz Gonzaga interpretada pelo cearense em *Cenas do próximo capítulo*. No entanto, o fato de Belchior ter gravado músicas de determinados autores da música brasileira é citado no momento em que for relevante para a análise.

Com relação à filiação de Belchior aos posicionamentos classificados por Costa (2001), é necessário fazer uma observação. No nosso trabalho, não analisamos as canções do compositor cearense relacionando-as obrigatoriamente e unicamente aos trabalhos de outros artistas dos posicionamentos **Pessoal do Ceará** e **MPB**. Como o compositor tem uma proposta estético-ideológica *sui generis*, analisamos exclusivamente sua produção. Essa análise será feita em diálogo com outras práticas discursivas, não apenas com as do discurso literomusical brasileiro. Iremos considerar, então, práticas discursivas nacionais e estrangeiras



ligadas à literatura e à música, considerando autores e movimentos de cada uma dessas práticas.

2.2.2 *Procedimentos gerais*

Nossa pesquisa toma como fundamento a Análise do Discurso, especificamente a orientação desenvolvida por Dominique Maingueneau (1997, 2001, 2002 e 2005). Abordamos o discurso literomusical brasileiro enquanto prática discursiva resultante de uma **comunidade discursiva** específica, formada por cantores, compositores, letristas, instrumentistas, produtores e consumidores da canção etc., que é identificada por diversos posicionamentos, os quais envolvem os investimentos **genérico, cenográfico, ético e lingüístico**. Aqui, trabalhamos com um corpus constituído pelo gênero **canção**, produto do campo discursivo da produção literomusical brasileira, especificamente a do cantor e compositor cearense Belchior, inserido nos mais diversos posicionamentos da música brasileira: MPB, *Pessoal do Ceará*, Rock e outros.

Os aspectos de interdiscursividade nas canções de Belchior foram estudados com a utilização dos seguintes conceitos da Análise do Discurso: **heterogeneidades discursivas, dialogismo, polifonia, investimento e posicionamento**, aplicados de acordo com os autores Authier-Revuz (1982, 1984, 1990 e 1995), Bakhtin (2000 e 2004) e Maingueneau (1997, 2001, 2002 e 2005).

Para analisar os investimentos interdiscursivos das canções de Belchior, lançamos mão das contribuições de Genette (1989), Piégay-Gros (1996) e Costa (2001). A partir dos conceitos **transtextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade, arquitextualidade, relações intertextuais (intertextualidade), interdiscursivas (interdiscursividade) e metadiscursivas (metadiscursividade)**, elaboramos um quadro de análise de investimentos interdiscursivos, expressão sugerida por nós.

Para analisarmos as relações da enunciação com o exterior do discurso foi necessário a utilização dos conceitos **gênero, cena enunciativa, ethos e código de linguagem**, seguindo os estudos de Maingueneau mencionados acima. Logo, para investigarmos as relações interdiscursivas entre as canções de Belchior e textos e discursos das práticas discursivas literária e literomusical, tivemos de esquadriñar:

a) os gêneros da literatura e da música investidos por Belchior na produção de suas canções;



b) as cenografias da literatura e da música usadas por Belchior para construir suas canções;

c) os estilos e *ethé* da literatura e da música retomados por Belchior na construção de suas canções;

d) códigos de linguagens, gestos enunciativos e palavras dos universos literário e musical reaplicados no investimento lingüístico das canções de Belchior.

Então, quando nos detivemos nas relações interdiscursivas entre as canções do compositor cearense e os textos e discursos das práticas discursivas literária e literomusical, fizemos uma caracterização parcial dos investimentos genérico, cenográfico, ético e lingüístico adotados por Belchior, a qual pretendemos dar continuidade num outro estudo.

As etapas da nossa análise não são muito nítidas, no entanto, os passos metodológicos, têm como base o percurso que nos fez passar do texto ao discurso (e ao interdiscurso), no contato com o corpus, o material empírico. O estudo das canções foi feito principalmente por meio da referência a outros textos, discursos e obras de outros autores e compositores brasileiros e estrangeiros.

Podemos dizer, então, como vimos acima, que a análise é qualitativa e foi realizada em constante diálogo com a teoria. Os resultados foram analisados na perspectiva de descrever e explicar os aspectos de interdiscursividade nas canções.

Um dos primeiros passos da nossa pesquisa foi a leitura e audição minuciosas de todas as canções dos álbuns listados acima. Contudo, só destacamos no nosso trabalho final as canções que revelaram, de forma mais evidente, os pontos-chave que investigamos, quais sejam os investimentos interdiscursivos. Portanto, após essa leitura e audição rigorosas das canções, selecionamos as que realmente seriam comentadas na dissertação. Escolhidas as canções, cada uma delas foi analisada tendo em vista os procedimentos da Análise do Discurso especificada anteriormente. A análise das canções foi feita por meio, não de seus aspectos lingüísticos em si mesmos, mas principalmente, de suas marcas discursivas (não necessariamente lingüísticas). No processo analítico, também foram considerados os discursos que comentam a produção musical de Belchior, sejam aqueles publicados em entrevistas, matérias e reportagens de jornais e revistas, sejam os divulgados em livros especializados na área musical.

Chamamos a atenção mais uma vez que não tencionamos aqui realizar a análise da obra de Belchior a partir de sua biografia. Estamos considerando esse compositor como uma instância enunciativa. Seguindo a noção de princípio de autoria (agrupamento do discurso),



elaborada por Foucault (2002 e 2003), consideramos o autor não como um indivíduo histórico propriamente, mas principalmente como uma função enunciativa de unidade dos sentidos. Como afirma Orlandi (2002, p. 126), o conjunto de obras de um autor constitui um “lugar de significar”.

Pretendemos observar não apenas o conteúdo verbal da canção, mas também identificar os estilos, as melodias, harmonias, arranjos e ritmos empregados por Belchior. Analisar somente o conteúdo verbal da canção seria como “falar de um corpo esquecendo-se da alma” (FERREIRA, 2001). Porém, ressaltamos que por não sermos especialistas na área musical propriamente dita, limitamo-nos a uma compreensão mais geral dessas dimensões.

Durante nossa análise, fizemos alguns comentários sobre as capas, contracapas e os encartes dos CDs e LPs (imagem da capa e contracapa, desenhos e disposição das letras), pois acreditamos que os recursos usados nesse material gráfico validam e reforçam nossas hipóteses acerca dos investimentos/procedimentos interdiscursivos utilizados nas canções.

Em linhas gerais, a pesquisa desenvolveu-se nas seguintes fases:

- a) leituras de fundamentação teórico-metodológica;
- b) constituição e delimitação do corpus de análise mediante a leitura e audição das canções;
- c) abordagem discursiva do papel que Belchior exerce dentro da Música Popular Brasileira, elaborando uma espécie de perfil discursivo da produção literomusical desse artista a partir da análise das canções, da leitura de entrevistas, depoimentos, matérias jornalísticas e críticas sobre sua obra;
- d) análise das canções de Belchior verificando aspectos de interdiscursividade com textos e discursos de outros autores da literatura brasileira e estrangeira; de outros compositores e cantores da música popular brasileira e mundial;
- e) investigação de como esses textos e discursos “alheios” são ressignificados nas canções de Belchior;
- f) sistematização dos resultados e redação da dissertação.



3 APENAS UM CANTOR? MÚSICA BRASILEIRA, MÚSICA CEARENSE E BELCHIOR

Não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve (...) Eu sou apenas o cantor.
Belchior

A expressão estética da Música Popular Brasileira já vem sendo há algum tempo objeto de estudo da universidade. No entanto, até os dias de hoje, os estudos aplicados a *corpora* do gênero canção ainda são muito escassos. Destacam-se os trabalhos de vanguarda do docente da USP Luiz Augusto de Moraes Tatit, *Por uma Semiótica da Canção Popular, Elementos Semióticos para uma Tipologia da Canção Popular Brasileira e Semiótica da Canção*. Em nossa pesquisa, utilizamos algumas contribuições dadas por esse pesquisador (1994 e 1995).

Tatit (1995, p. 9), ao falar da canção, considera-a como uma imbricação necessária entre duas semioses: a letra e a melodia. Assim, o *cancionista* se assemelharia a um malabarista, pois tem a função de equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia. Para esse autor, a “dicção” do cancionista (compositor, cantor, arranjador) está ligada a um modo de dizer, de cantar, de musicar, de gravar, mas, principalmente a uma maneira de compor. Ao relacionar *canto* e *fala*, Tatit (idem, p. 12) diz da possibilidade de toda e qualquer canção popular ter sua origem na fala. Haveria, então, uma tensão entre a voz que fala (interessada pelo que é dito) e a voz que canta (interessada pela maneira de dizer). Em nosso trabalho, essa inter-relação entre voz que fala e voz que canta é de singular importância, ao analisarmos a identidade discursiva do sujeito instaurado nas canções de Belchior, ou seja, o modo pelo qual esse enunciador por intermédio de sua dicção se coloca/posiciona diante de si e de uma ou várias exterioridades.

Entre outros trabalhos que se dedicam à análise da canção, destacamos ainda a pesquisa de Saraiva (1998): *A seleção lexical à luz da função poética em textos de Caetano Veloso*.

Com relação aos trabalhos que analisam a Música Popular Brasileira tendo como fundamentação a Análise do Discurso, tínhamos conhecimento, no início dessa pesquisa, apenas dos de Guimarães (1989), Nascentes (1999), Costa (2001) e Carlos (2006). Nesse sentido, destacamos todos os estudos sobre a Música Popular Brasileira que vêm sendo desenvolvidos, na Universidade Federal do Ceará, pelo grupo de pesquisa *Discurso*,



*Cotidiano e Práticas Culturais*³², do qual fazemos parte. O grupo, coordenado por nosso orientador, o prof. Dr. Nelson Barros da Costa, pesquisa, em uma perspectiva discursiva, as mais diversas vertentes da Música Popular Brasileira. Entre os trabalhos em desenvolvimento e os já concluídos, podemos citar Bezerra (2005), Menezes (2005), Peixoto (2005), Saraiva (2005), Lemos (2006), Mendes (2007), Pinho (2006) e Rocha (2006). Mais informações sobre essas pesquisas podem ser encontradas no artigo *A pesquisa sobre a música popular brasileira em um perspectiva discursiva* (COSTA, 2006, p. 119-157).

Agora, iremos nos deter apenas nos estudos dedicados à música cearense, enfocando os ligados ao compositor Belchior.

A produção musical cearense também não é um campo de análise até hoje muito explorado pelos pesquisadores. Podemos citar Pimentel (1994)³³, que aborda o cearense na música popular brasileira sob um enfoque sociológico. Essa obra chama a atenção para um grupo de artistas que posteriormente ficaria conhecido na música brasileira como *Pessoal do Ceará*. Em sua tese, Costa (2001) dedica a esses artistas cearenses um breve espaço, no qual identifica características comuns à produção do *Pessoal do Ceará*. Há ainda outros estudos que versam sobre a produção desse movimento. Um deles, de nossa autoria (CARLOS, 2003b), identifica as características textuais e discursivas dos textos de Fagner, Ednardo e Belchior, os três artistas do grupo cearense que mais se destacaram nacionalmente.

Podemos citar também a pesquisa de Saraiva (2005)³⁴, que tem como base a Análise do Discurso aliada à Semiótica greimasiana. O objetivo principal desse estudo, que se encontra em andamento, é examinar a constituição do discurso do *Pessoal do Ceará* sob o prisma da dialogicidade discursiva. Nele, a obra de Belchior é analisada juntamente com a de Fagner e Ednardo. Destacamos ainda o trabalho de mestrado de Pedro Rogério (2006), cujo objetivo é traçar a trajetória formativa da sensibilidade dos artistas que compuseram o *Pessoal do Ceará*. Por último, registramos a pesquisa de mestrado de Mendes (2007), que investiga de que modo as topografias nordestinas construídas nas canções dos compositores cearenses Belchior, Ednardo e Fagner indicam a construção de uma identidade regional do posicionamento *Pessoal do Ceará*.

No que se refere aos trabalhos que analisam exclusivamente a produção do cantor, compositor e letrista cearense Belchior, temos ciência do de Ventura (2003), que enfoca as

³² Inscrito no Diretório de Grupos do CNPq em 2002:

<http://lattes.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=0089801F8I4ABX>.

³³ Essa dissertação, defendida na UFC em 1992, foi publicada em livro dois anos depois. Em 2006 saiu uma nova edição com a discografia dos artistas cearenses atualizada, para a qual contribuímos.

³⁴ A pesquisa *A constituição dialógica do discurso do Pessoal do Ceará*, de José Américo Bezerra Saraiva, foi iniciada em 2002 no Doutorado em Linguística da UFC.



letras de Belchior sob a perspectiva da sociosemiótica, imprimindo a elas um valor crítico-social. Entre as pesquisas que versam unicamente sobre as canções de Belchior, temos ainda duas, em nível de graduação, de nossa autoria (CARLOS, 2003a e 2006). A primeira delas analisa textos das canções de Belchior à luz da semiótica greimasiana e a segunda enfoca esses textos sob o ponto de vista da Análise do Discurso.

Podemos ver aqui que, apesar de haver uma série de estudos (semióticos, sociológicos, lingüísticos, discursivos) que consideram como objeto a produção musical popular brasileira, somente três deles são dedicados unicamente ao cancionista Belchior, sendo dois de nosso cunho. Os outros estudos citados analisam as canções de Belchior juntamente com as de outros artistas cearenses (CARLOS, 2003b; COSTA, 2001; PIMENTEL, 1994; SARAIVA, 2005 e MENDES, 2007). Sendo assim, nenhuma dessas pesquisas realizou uma análise detalhada das canções de Belchior; contribuição essa que esperamos dar em nosso trabalho.



4 UM RAPAZ LATINO-AMERICANO VINDO DO INTERIOR? PESSOAL DO CEARÁ E MPB: BELCHIOR E DOIS POSICIONAMENTOS

*Eu sou apenas um rapaz latino-americano, sem dinheiro no banco
sem parentes importantes e vindo do interior.*
Belchior

Palavra e som são meus caminhos (...) e eu sigo, sim.
Belchior

Antônio Carlos Gomes Belchior Fontenelle Fernandes nasceu em 26 de outubro de 1946, na pequena Sobral, cidade do interior do Ceará. Foi lá que o menino Belchior teve seu primeiro contato com a música, por meio do alto-falante da praça, de onde ouvia Ângela Maria, Cauby Peixoto e Nora Ney, considerados os reis do rádio e os quais serviram como inspiração inicial para Belchior. Na infância, foi cantador de feira, poeta repentista, estudou música coral e piano. Em sua própria casa tinha uma vivência musical. Seu avô, Otávio Belchior, tocava flauta e saxofone e a mãe, Dolores Gomes Fontenelle, cantava no coro da igreja. Foi ela quem lhe deu os primeiros ensinamentos da arte musical. Seus tios eram poetas boêmios, e em sua casa, ao lado dos seus 22 irmãos, conviviam-se com versos de antigos poetas da literatura brasileira.

Foi nesse contexto que o compositor, ainda criança, entrou em contato com um elemento central que anos mais tarde comporia sua produção musical: a poesia.

Nessa época, o artista consegue uma vaga para o colégio Sobralense, onde estuda músicas, línguas e se apaixona por filosofia e pelo canto gregoriano. Ainda em Sobral, trabalhou como programador de rádio, enquanto terminava seus estudos primários.

Em Fortaleza, cidade para a qual partiu aos 16 anos a fim de estudar, conclui curso de Filosofia e Humanidades e ingressa na faculdade de Medicina da Universidade Federal do Ceará. Na capital, Belchior começou a dedicar-se profissionalmente à música, se apresentando em shows amadores, em programas de rádio e de TV, juntamente com outros artistas da região que promoviam o fazer cultural do momento, entre eles Raimundo Fagner, Ednardo, Fausto Nilo, Cirino, Rodger Rogério e Têti, alguns dos quais alcançariam grande representatividade nacional no cenário da música popular.

No quarto ano de faculdade, Belchior toma a grande decisão de sua vida: abandona o curso de Medicina e decide viver apenas de música.



E foi na década de 70 que o cantor se revelou. De 1965 a 1970 apresentou-se em festivais de música no Nordeste. Em 1971, ano de ditadura militar, de embate ideológico e do “milagre econômico” no País, se mudou para o Rio de Janeiro, onde conhece Manoel Carlos, Cidinha Campos e Lúcio Alves, por meio dos quais se inscreve no IV Festival Universitário de MPB, conquistando o primeiro lugar com a música *Na hora do almoço*, interpretada por Jorge Teles e Jorge Néri, e com a qual estreou como cantor em disco, um compacto da etiqueta Copacabana.



Ainda na cidade maravilhosa aproxima-se de Sérgio Ricardo, que escolhe a sua composição *Mucuripe*, de parceria com Fagner, para fazer parte do disco de *Bolso do Pasquim*.



Gravadora: Pasquim (Philips)³⁵ / Lançamento: 1972 (compacto simples)
Mucuripe (Raimundo Fagner/Belchior) e A Volta da Asa-branca (Luiz Gonzaga/Zé Dantas)

³⁵ “No dia 10 de março de 1972, com uma tiragem inicial de trinta mil exemplares foi lançado o primeiro *Disco de Bolso* trazendo Tom Jobim com *Águas de Março* e no outro lado do compacto, um compositor de Minas Gerais praticamente desconhecido: João Bosco com a música *Agnus Sei*. O *Disco de Bolso* foi uma invenção do produtor Eduardo Athayde e do cantor e compositor Sérgio em parceria com os editores do *Pasquim*. A idéia era mostrar a cada lançamento um nome consagrado na MPB e um estreante, já que na época era bastante difícil



Essa gravação, cantada por Fagner, despertou a atenção de muitos artistas famosos da época. Sobre seu parceiro, Belchior afirma:

O Raimundo Fagner pôs uma melodia muito dolente, muito pungente sobre estas palavras e as imagens todas são ocultamente, misteriosamente, do interior, a calça nova de riscado, o paletó de linho branco...³⁶

Com relação à balada *Mucuripe* e a seus compositores³⁷, o cartunista Jaguar declara:

Ele é um sujeito altamente inteligente, escreve bem... Uma coisa absolutamente deslumbrante... As velas do Mucuripe... que eu até hoje acho que é a mulher música que os dois fizeram (idem).

Foi assim que, em 1972, Elis Regina gravou *Mucuripe*, abrindo-lhe uma porta para o reconhecimento nacional. Essa música³⁸ foi gravada também por Roberto Carlos, em 1975, Nelson Gonçalves e Osvaldo Montenegro.

furar as barreiras das gravadoras convencionais. Para o segundo *Disco de Bolso* convidaram Caetano Veloso, recém chegado do exílio em Londres. Por escolha própria Caetano Veloso não quis gravar uma composição sua, preferindo recriar, com um pouco de ironia, *A Volta da Asa-Branca*, de Zé Dantas e Luiz Gonzaga. O estreante escolhido foi "um paraíba que dava canja na redação do Pasquim" e totalmente desconhecido do grande público, embora já tivesse gravado um compacto simples para a gravadora RGE e possuísse um bom relacionamento com os grandes astros da MPB: Raimundo Fagner. O lançamento oficial do *Disco de Bolso* de Caetano Veloso e Raimundo Fagner foi no auditório da Faculdade de Direito da Universidade Federal Fluminense, em Niterói, Rio de Janeiro, no dia 10 de junho de 1972 em um show com as presenças de Paulinho da Viola, Sérgio Ricardo, Egberto Gismonti, Nelson Cavaquinho e Rosinha de Valença. Raimundo Fagner vinha de um compacto que não tinha vendido nada e o *Disco de Bolso* anterior com Tom Jobim e João Bosco havia superado os vinte mil exemplares, e ele desta vez não poderia decepcionar. Embora já fosse saudado como uma grande revelação na música popular e ter sido gravado por Elis Regina, era uma responsabilidade muito grande dividir um disco com Caetano Veloso, um dos criadores do Tropicalismo, movimento que fez parte de sua juventude em Fortaleza, ainda embalado pelos ecos dos festivais. No compacto (Pasquim, 1972, No. 2801.005) Raimundo Fagner ao violão interpretava *Mucuripe* - dele em parceria com o também cearense Belchior - acompanhado apenas por Ivan Lins no órgão. Mas se o primeiro compacto não obteve nenhuma resposta comercial, *Mucuripe* era a certeza que o tão almejado sucesso não tardaria a chegar. Mas apesar do enorme sucesso obtido e da total aceitação dos novos compositores o *Pasquim* não teve condições de produzir o terceiro número da série *Disco de Bolso*. Outra versão de *Mucuripe* foi incluída no disco *Manera Fru Fru*, Manera, lançado em 1973. Em 1982, Belchior lançou o disco *Mpb Independente* (Pasquim, No. 10.001) trazendo todas as músicas que fizeram parte do acervo dos Discos de Bolso do *Pasquim* lançados nos anos setenta. Estão no álbum Antônio Adolfo (*Feito em Casa*), Caetano Veloso (*A Volta da Asa-Branca*), Tom Jobim (*Águas de Março*), João Bosco (*Agnus Sei*), Arnaldo Baptista (*Hoje de Manhã Acordei com o Sol*), Eliete Negreiros (*Sonora Garoa*), Tetê Espíndola (*Longos Prazeres de Amor*), Paulinho Boca de Cantor (*Rock Mary*), Aguilar e Banda Performática (*Monsieur Duchamp*), Itamar Assumpção e Banda Isca de Polícia (*Nego Dito*), Sérgio Melo e o Parasol (*Garotos da Rua*), e também a primeira gravação de Raimundo Fagner para a música *Mucuripe* realizada no início de 72." Fonte: <http://www.raimundofagner.com.br/>

³⁶ Site da *TV Verdes Mares*. Disponível em:

<<http://verdesmares.globo.com/plantao/noticia.asp?codigo=127292&modulo=178>>. Acesso em: 27/09/2005. 08:19)

³⁷ Belchior compôs sozinho a letra e a melodia de *Mucuripe*. Só depois, Fagner o apresentou a melodia que conhecemos hoje. Segundo Belchior, a melodia do companheiro ficou porque era mais "bela" que a sua.



Veio em seguida a mudança para São Paulo, onde continuou a trabalhar individualmente e, por vezes, com outros artistas do Ceará. Em Sampa, Belchior faz trilhas para filmes de curtas-metragens, shows em praças públicas e algumas apresentações na televisão.

Com o lançamento do LP *Belchior a palo seco*, pela gravadora Chantecler, as suas composições passam a ser gravadas por outros intérpretes e a consagração vem com o imenso sucesso de *Apenas um rapaz latino americano*, *Como nossos pais* e *Velha roupa colorida*, todas gravadas em 1976, no álbum *Alucinação*. O segundo elepê de Belchior supera todas as expectativas de venda em São Paulo, de acordo com uma pesquisa realizada pelo Nopen que informou, na época, passar de cento e trinta mil o número de cópias vendidas. A Pop Difusora, por meio de outra pesquisa, também revelou que em seis semanas consecutivas a música *Apenas um rapaz latino americano* ocupou o primeiro lugar em São Paulo e no Grande Rio, e a composição *Como nossos pais* o quarto lugar nas paradas de sucesso. Elis Regina, com a inclusão dessa música e de *Velha roupa colorida* no seu show e disco *Falso brilhante*³⁹ coloca definitivamente o nome de Belchior na história da música popular brasileira. A canção *Como nossos pais* ficou marcadamente presente na memória do cancionero popular brasileiro, sendo sempre lembrada nos meios de comunicação quando a temática é o conflito ou diálogo geracional. Um dos exemplos é a reportagem de Bruno Yutaka Saito, publicada na Folha de São Paulo, que fala sobre a relação entre os tarimbados Chrissie Hyndie e The Dors e seus fãs mais jovens. No título e manchete da matéria, o jornalista cita um dos trechos mais contundentes de *Como nossos pais*, o “precisamos todos rejuvenescer”. É o que se vê abaixo:

Precisamos rejuvenescer – Com shows em SP, veteranos Chrissie Hyndie e The Dors recorrem à geração mais nova para atualizar suas músicas (Folha de São Paulo, 28 out. 2004).

O título da canção também é citado na reportagem da jornalista Silvana Arantes⁴⁰, na qual fala sobre a segunda geração de cineastas que “povoam” o cinema brasileiro, e na

³⁸ Essa canção é uma das mais emblemáticas da carreira de Belchior. Sintomaticamente, é objeto de atividade num livro didático (Manual de Apoio) da Secretaria de Educação de Fortaleza. O exercício propõe uma análise gramatical da letra de *Mucuripe*, o único texto de autores cearenses usado no livro.

³⁹ O LP *Falso brilhante* saiu em 1976 pela Polygram/Philips.

⁴⁰ Jornal *Folha de São Paulo*, 19 de outubro de 2004.



crônica de Eduardo Loureiro Júnior⁴¹, que reflete sobre as diferenças comportamentais entre os jovens da década de 70 e os do ano 2000.

Sobre a importância de Elis em sua carreira, Belchior revela:

Elis foi que definitivamente me incluiu entre os compositores da minha geração, que possibilitou uma continuidade do meu trabalho porque ela me deu um reconhecimento imediato e um reconhecimento com autoridade que vem da competência que aquelas músicas estavam sendo feitas por aquele rapaz latino-americano que estava chegando em São Paulo⁴².

Com o disco *Alucinação*, as letras das músicas de Belchior causam grande polêmica pela forma e pelo conteúdo, pois discutem de maneira peculiar os sentimentos, as perplexidades, as contradições de toda uma geração brasileira e mundial.

Ainda nos anos 70, Belchior causa uma enorme repercussão no país, em companhia da cantora Simone no *Teatro João Caetano* (importante casa de espetáculos carioca), sendo visto por mais de 100 mil pessoas. No disco *Paraíso*, da gravadora Warner, Belchior grava Guilherme Arantes, Jorge Mautner, Ednardo Nunes e especialmente Arnaldo Antunes, abrindo espaço para nomes emergentes da cena musical do momento.

Na casa de espetáculo *Mamute*, hoje extinta, apresentou-se em 1984 com o show *Cenas do próximo capítulo*, obtendo novos recordes de público. Levando esse mesmo espetáculo, viajou por todo o país com uma banda de grande porte. Em 1986, Belchior festeja o 10^a ano de sua carreira com o disco intitulado *10 Anos de Sucesso*, no qual recorda *Velha roupa colorida* e *A palo seco*. Logo depois lança pela Polygram o 13^o LP, *Elogio da Loucura*. O show de lançamento é novamente no *Teatro João Caetano*, onde bate mais uma vez recordes de público.

Em setembro de 1999, o cearense lança pela BMG do Brasil o CD *Auto-retrato*, contendo 25 canções do seu vasto repertório de sucessos, entre os quais *Apenas um rapaz latino-americano*, *Fotografia 3 x 4*, *Todo sujo de baton*, *Mêdo de avião*, *Paralelas*, *Divina comédia humana*, *Coração selvagem*, *Alucinação*, *Na hora do almoço*, *Como nossos pais*, *Mucuripe*, *Galos, noites e quintais*, *A palo seco*, *Comentário a respeito de John* e *Velha*

⁴¹ Jornal *O Povo*, 28 de agosto de 2001.

⁴² Site da *TV Verdes Mares*. Disponível em:

<<http://verdesmares.globo.com/plantao/noticia.asp?codigo=127292&modulo=178>>. Acesso em: 27/09/2005. 08:19).



roupa colorida. Em seu primeiro álbum duplo, sua obra é revisada com arranjos de André Abujamra, Rogério Duprat, Sérgio Zurawski, Ruriá Duprat, dentre outros.

Em 19 de fevereiro de 2005, o programa Raul Gil, veiculado na TV Bandeirantes, homenageou Belchior no quadro *A Nossa Homenagem ao Compositor*. Por meio de um telão, Belchior, que se emocionou o tempo todo, reviu parte de sua trajetória musical. Além disso, ele pôde ver depoimentos de pessoas importantes em sua carreira e em sua vida, entre os quais José Luiz Penna, Maria Alcina, Vanusa e Jair Rodrigues. Um dos momentos mais marcantes do quadro foi a interpretação dos cinco maiores sucessos de Belchior nas vozes dos Jovens Talentos⁴³ do *Programa Raul Gil*. Belchior ainda cantou e tocou a canção *Galos, noites e quintais*, ao lado do jovem músico premiado no exterior, Diego Figueiredo.

Em 15 de junho de 2005, a Câmara Municipal de Fortaleza (Gestão *Fortaleza Bela*) concedeu a Belchior o título de cidadão da cidade. Esse projeto, aprovado em unanimidade pela Câmara, foi apresentado pelo então vereador Francisco Pinheiro. Na ocasião, além da sessão solene de outorga do título, foram realizados diversos eventos, compondo uma programação artística e cultural. Entre eles: duas exposições de arte (uma no Salão da Câmara Municipal e a outra no Museu da Universidade Federal do Ceará) apresentando uma retrospectiva de 140 desenhos e pinturas desenvolvidos por Belchior desde a década de 70 – o número de trabalhos expostos era uma homenagem aos 140 anos de aniversário da primeira publicação da obra *Iracema*; e uma apresentação musical, com Belchior e uma banda de músicos cearenses interpretando suas antigas composições.

Com o título de Cidadão de Fortaleza, Belchior faz questão de falar do amor que tem pela cidade. “Eu sempre fui uma pessoa deslumbrada por viver em Fortaleza. Eu sou um menino do interior, de Sobral. E meu primeiro grande desejo em Fortaleza foi ver o mar. E me levou sempre para ser intuitivamente um cidadão desta cidade, de Fortaleza”, disse Belchior⁴⁴.

Ainda em 2005, em 30 de setembro, Belchior, juntamente com três outras personalidades cearenses, foi agraciado com o *Troféu Sereia de Ouro* da Televisão Verdes Mares, na sua 35ª edição. Para ele, receber essa premiação “é dizer que todas as qualidades,

⁴³ *Como nossos pais*, por Juciara Ribeiro; *Apenas um rapaz latino americano*, por Adair Cardoso; *Velha roupa colorida*, por Brunna Pinheiro; *Paralelas*, por Hevelyn Costa e *Mucuripe*, por Mateus Brunete.

⁴⁴ Site da TV Verdes Mares. Disponível em:

<<http://verdesmares.globo.com/plantao/noticia.asp?codigo=127292&modulo=178>>. Acesso em: 27/09/2005. 08:19).



todo o benefício cultural, toda a importância social, política, institucional, científica, artística da (sua) geração está consagrada e premiada na recepção da Sereia” (idem).

Em 26 de outubro de 2006, Belchior completou 60 anos de vida. A data teve quase nenhuma repercussão na imprensa. Os jornais impressos brasileiros sequer noticiaram a efeméride. Nem mesmo os periódicos do estado do Ceará fizeram reportagens falando no assunto. O único meio que abriu pauta para o aniversário de Belchior foi a emissora de Fortaleza TV Jangadeiro. O programa *Na boca do povo*, apresentado por Maísa Vasconcelos, prestou homenagem aos 60 anos do compositor. Na matéria, feita pela jornalista Yan Gomes, foi entrevistada uma fã de Belchior (a artista plástica Iedi Ceci Ribeiro Pereira), e intérpretes locais cantaram músicas representativas da carreira do sobralense. Em uma pesquisa na Internet, por meio do sistema Google, foi encontrada uma única referência aos 60 anos de nascimento de Belchior no site da Câmara Municipal de Porto Alegre/Seção de Memorial⁴⁵. O nascimento do compositor é citado no documento Efemérides 2006 - Guia de Sugestões para Vereadores para a realização de eventos culturais, assinado por Jorge Barcellos. O guia foi construindo com o objetivo de divulgar “os principais fatos que seriam notícias de jornais, matérias da imprensa e pautas jornalísticas, efemérides que aconteceriam em 2006”. No entanto, a data prevista como importante pelo estado sulista não foi sequer referenciada pelos jornais cearenses, numa corroboração do pensamento popular de que “santo de casa não faz milagre”. Vale ressaltar que as seis décadas de vida dos compositores Fausto Nilo⁴⁶, Ednardo⁴⁷ e Fagner foram homenageadas com direito à matéria especial pelos principais jornais do estado. Sem contar os aniversários dos também sessentões Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso, que, bem diferente do que aconteceu com Belchior, foram ovacionados pelos meios de comunicação.

Recentemente (28 de dezembro de 2006), a Rede Globo de Televisão exibiu um programa em homenagem à cantora Elis Regina, cuja morte completou 25 anos em 19 de janeiro desse ano. O especial⁴⁸ *Por toda a minha vida* trouxe o formato docudrama, semelhante ao utilizado pelo *Linha direta*⁴⁹, uma dramatização baseada em fatos reais a partir

⁴⁵ [Iproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/camarapoa/usu_doc/efemer06.pdf](http://proweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/camarapoa/usu_doc/efemer06.pdf) -

⁴⁶ Fausto Nilo – o poeta e o tempo. Site do Jornal *Diário do Nordeste* (Caderno 3) de 04 de abril de 2004.

⁴⁷ Ednardo 60. Site do *Jornal O Povo* (Caderno especial Vida e arte Cultura) de 17 de abril de 2005.

⁴⁸ O programa teve direção de núcleo de Ricardo Waddington e direção de João Jardim.

⁴⁹ “Linha Direta é um programa da TV Globo que vai ao ar às quintas-feiras desde 1999. Inicialmente apresentado pelo jornalista Marcelo Rezende e atualmente por Domingos Meireles, o programa dedica-se a apresentar crimes que aconteceram no país e cujo(s) autor(es) está(ão) foragido(s) da justiça. O programa faz uma simulação dos fatos, apresentando a quantidade de versões relacionadas ao crime. Em geral, há a apresentação de dois casos e ao final do programa, pode ocorrer o relato de algum foragido que foi preso graças à ajuda do programa, que fornece telefone ou e-mail e garante o anonimato do denunciante. Desde à estréia, o



de depoimentos de pessoas que conviveram com a cantora. O programa apresentou histórias de momentos importantes da vida da artista, resgatados em forma de teledramaturgia.

As cenas sobre a Pimentinha abordaram a primeira fase de sua vida, dos 12 aos 19 anos, nas quais Elis foi representada pela atriz Bianca Comparatto, que fez Maria João em *Belíssima*, e, na segunda fase, que vai dos 20 aos 36 anos, foi vivida pela atriz Hermilla Guedes, protagonista do longa-metragem *O Céu de Suely*, estreante na televisão.

Foram exibidas cenas reais de shows e entrevistas de Elis, além de declarações de amigos e familiares a Fernanda Lima, apresentadora do especial. O destaque foi a presença de Maria Rita, filha de Elis, que interpretou alguns sucessos imortais de sua mãe. Além de Maria Rita, pessoas que acompanharam a cantora, como o compositor Nelson Motta, Gilberto Gil, Milton Nascimento e Ercy Carvalho Costa, mãe de Elis.

A exibição rendeu a audiência de 32 pontos de média e 36 de pico no Ibope da Grande SP e muita polêmica na internet. Fãs da cantora aprovaram o tributo, mas outros questionaram o viés da Globo. Entre as críticas, uma das mais fortes é com relação à ausência de alguns artistas. Os compositores Chico Buarque, Caetano Veloso e João Bosco, assim como o pianista e arranjador César Camargo Mariano, último marido de Elis e pai de dois de seus três filhos, não participaram do programa. Curiosamente, Belchior, autor de *Como nossos pais*, talvez a mais marcante canção interpretada pela Pimentinha, também não participou do especial.

Segundo o cineasta João Jardim, Buarque, Veloso e Bosco não estiveram presentes porque “fizeram doce”. Já o ex de Elis “fugiu da raia”. O diretor disse, ainda que “hoje, na Globo, somente a audiência interessa”. Jardim fez as afirmações em carta à jornalista e crítica de cinema Maria do Rosário Caetano, para publicação no fanzine *Almanakito*, editado por ela, com distribuição só pela internet.

O interessante é que os jornais brasileiros, entre os quais a *Folha de São Paulo* do dia 05 de janeiro de 2007⁵⁰, só destacam a ausência de Chico, Caetano, João Bosco e César Camargo. A Folha procurou tanto o diretor João Jardim, para justificar essas ausências, quanto as assessorias dos artistas. O nome do cearense Belchior sequer foi mencionado na matéria.

No dia 21 de janeiro de 2007, o *Fantástico*, da TV Globo, voltou a homenagear a cantora lembrando a sua partida há um quarto de século. O programa mostrou imagens de

Linha Direta, graças às denúncias anônimas, ajudou a prender mais de 300 foragidos da justiça. As simulações são feitas por atores profissionais, embora quase sempre desconhecidos” (<http://linhadireta.globo.com/> e http://pt.wikipedia.org/wiki/Linha_Direta).

⁵⁰ <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u67352.shtml>.



Elis cantando algumas canções que a tornaram a maior cantora da moderna música popular brasileira e encerrou sua exibição dominical com Elis interpretando a canção *Como nossos pais*. Como já era de se esperar, o nome de Belchior, bem como o dos outros compositores das músicas veiculadas na matéria, não foi citado e sequer colocado em caracteres.

A despeito do tratamento dado por alguns meios à produção musical de Belchior, o compositor é considerado por muitos uma espécie de guru dos anos 70. Ele se tornou conhecido pelas canções que falam de amor e de paz e que, ao mesmo tempo, conclamam as pessoas para lutas sociais e, de forma original e intimista, retrata com lirismo a sensualidade dos amores vividos. Tal qual seus companheiros da década de 70, procurou usar a música como instrumento de transformação, como se pode comprovar na letra de *Alucinação*: (*A minha alucinação é suportar o dia a dia / E meu delírio é a experiência com coisas reais. / Amar e mudar as coisas me interessa mais.*). Por intermédio de suas idéias e sons, atentava para a discussão, a reflexão e a mudança. Ele procurava alertar, principalmente os jovens, para uma análise profunda dos problemas sociais daquela geração.

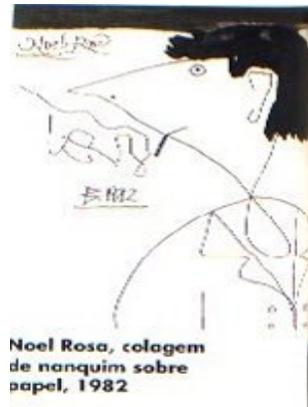
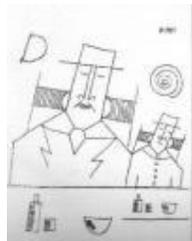
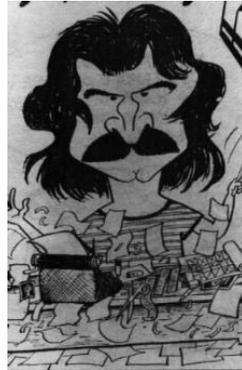
Atualmente o artista cearense tem mais de 300 composições gravadas por ele e por cantores como Roberto Carlos, Elis Regina, Erasmo Carlos, Vanusa, Jair Rodrigues, Ney Matogrosso, Emílio Santiago, Jessé, Fagner, Ednardo, Antônio Marcos, Elba Ramalho, Engenheiros do Hawaí, Toquinho, Zé Ramalho, Fagner e Amelinha. Sua obra ultrapassa as fronteiras do Brasil, pois está gravada também em italiano, inglês e espanhol. O artista apresenta-se levando sua música ao público do Brasil, da América Latina, EUA e da Europa. Para ele, “cada show é um momento único”. O compositor declara: “Eu passo cerca de 10 meses na estrada. Tem um pouco de Brasil, EUA, Itália, Uruguai, Argentina... De forma que estas andanças valem por uma revelação e descoberta do Brasil”.

Além de músico e poeta, Belchior se dedica à pintura, à caricatura, ao desenho e à caligrafia, como mostramos abaixo. Esse trabalho de unir música e arte pode ser conferido nos encartes dos discos.





Auto-Retrato, óleo sobre papelão, 1978



Noel Rosa, colagem de nanquim sobre papel, 1982



John Lennon, esmalte sobre papelão, 1976

Para os internauts
Abram
& canções
do
Belchior
2005



As canções de Belchior revelam uma formação intelectual sólida, talvez explicada devido à sua intensa e precoce relação com a poesia. Podem ser encontrados em todo seu trabalho fragmentos de textos de Gonçalves Dias, Olavo Bilac, Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Fernando Pessoa, Garcia Lorca, Edgar Allan Poe e outros grandes escritores (poetas e prosadores) brasileiros e estrangeiros.

Como exemplo, o título da canção *Divina comédia humana*, uma espécie de colagem entre as obras do escritor francês Honoré de Balzac e de Dante Alighieri. São exatamente essas colagens que dão uma tonalidade ora poética, ora filosófica à sua obra. O apreço pelo fazer literário⁵¹ também se mostra por meio da utilização de técnicas concretistas na elaboração das canções e, principalmente, pela maneira como dispõe as letras nos encartes. Contudo, não são somente textos literários que são apropriados por Belchior. Ele se aproveita também de textos de músicas brasileiras e estrangeiras. Um dos exemplos mais significativos é o da canção *Apenas um rapaz latino-americano*, cuja letra cita um verso da composição *Divino maravilhoso* de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Apenas um rapaz latino-americano

Eu sou apenas um rapaz Latino-Americano / Sem dinheiro no banco, sem parentes importantes / E vindo do interior / Mas trago de cabeça uma canção do rádio / Em que o antigo compositor baiano me dizia: / – **“Tudo é divino! Tudo é maravilhoso!”** (BIS)

Divino maravilhoso

Atenção, ao dobrar uma esquina. / Uma alegria. / Atenção menina / Você vem, quantos anos você tem? / Atenção, precisa ter olhos firmes pra este sol, / para esta escuridão / Atenção, tudo é perigoso, / **tudo é divino maravilhoso** (...)

Analizamos essa canção quando falamos das relações intertextuais (seção 5.1).

As letras de Belchior chegam, inclusive, a ser citadas como sendo poemas, num site⁵² destinado à poesia erótica, em meio a textos de poetas brasileiros e estrangeiros, entre os quais Carlos Drummond de Andrade, Raimundo Correia, Gregório de Matos, Olavo Bilac, Bertolt Brecht e Friederich von Logau e a outros compositores de músicas brasileiras, como Francis Hime, Chico Buarque, Caetano Veloso e Tom Jobim. Essa confusão que se faz tomando

⁵¹ Em 2004, o compositor cearense publicou, pela Editora Caras, 2 CDs com poemas de Carlos Drummond de Andrade musicados.

⁵² <http://cseabra.utopia.com.br/poesia/poesias/poesias.html>



indistintamente letra de música como poesia não é discutida aqui, por não fazer parte dos objetivos desse trabalho⁵³.

Além de usar trechos de músicas nacionais e internacionais, Belchior faz referência aos próprios nomes de cantores ou grupos musicais, entre os quais Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Rolling Stones e os Beatles.

A caracterização de todo esse processo de elaboração musical de Belchior baseada nos investimentos interdiscursivos está nas *cenar do próximo capítulo*.

Vejam agora os dois posicionamentos aos quais Belchior se filiou, segundo Costa (2001): *Pessoal do Ceará* e MPB. O movimento que ficou conhecido como *Pessoal do Ceará* agrega a geração de artistas cearenses (músicos, cantores e letristas) que, a partir da década de 70, começa a ingressar no cenário musical brasileiro. Dessa geração de compositores que foram “tentar a sorte na cidade grande”, os que obtiveram maior destaque nacional foram Belchior, Fagner e Ednardo. A origem do nome do “grupo” se deve ao LP *Ednardo e o Pessoal do Ceará*, que tem como subtítulo *Meu corpo, minha embalagem todo gasto na viagem*, lançado em 1972 pelos cantores e compositores Ednardo, Rodger Rogério e pela cantora Têti⁵⁴. Esse disco – que teve produção de Walter Silva – pode ser considerado um marco na incursão desses novos compositores no mercado fonográfico⁵⁵. Logo em seguida, Fagner lança o LP *Manera Fru Fru, manera* (1973) e Belchior lança *A palo seco* (1974).

Apesar dessa nova geração de artistas cearenses ser vista como um grupo, não existia entre eles uma proposta estético-musical homogênea. O que unia os cearenses não era o que poderia ser chamado de **cearensidade**, mas sim apenas o fazer cultural do momento, atividade comum a todos aqueles artistas. Sobre essa idéia, Belchior declara:

O Pessoal do Ceará foi um nome alegre e até irônico. E a designação vulgar de ‘grupo’, que na realidade englobava um cem número de pessoas que geracionalmente estavam envolvidas com o projeto da música aqui, não correspondia ao objetivo maior. O caráter mais interessante da nossa geração foi de termos incorporado como espírito diretor de nossos projetos, a coisa cultural, não exatamente como objeto de consumo (PIMENTEL, 1994, p. 101).

⁵³ A esse respeito, cf. COSTA, 2002, p. 107-121.

⁵⁴ Em 2002 sai um novo álbum, gravado pela Continental, agora na forma de CD, intitulado *Pessoal do Ceará*. Participam Amelinha, Belchior e Ednardo. Produzido por Robertinho de Recife, o CD *Pessoal do Ceará* traz duas músicas inéditas: o coco/repente *Mote, Tom e Radar*, de Ednardo, e a canção *Bossa em Palavrões*, de Belchior. O repertório é essencialmente centrado nas músicas lançadas por Ednardo e Belchior nos anos 70: *Terral* (Ednardo), *Como nossos pais* (Belchior), *Na hora do almoço* (Belchior), *Mucuripe* (Fagner/Belchior), *Pavão Misterioso* (Ednardo), *Medo de avião* (Belchior), *Enquanto engoma a calça* (Ednardo/Climério), *A palo seco* (Belchior), *Pastoril* (Ednardo), *Alucinação* (Belchior), *Lagoa de aluá* (Ednardo/Climério/Vicente Lopes), *Bossa em palavrões* (Belchior), *Mote tom e radar* (Ednardo) e *Artigo 26* (Belchior).

⁵⁵ Belchior só não participou desse disco porque havia assinado contrato com a Copacabana e não foi cedido.



Tomando como ponto de partida esse depoimento e porque pra nós a idéia de movimento está associada a um processo aberto, heterogêneo e conflitante, acreditamos que é a **origem** a principal característica em comum entre Belchior e os outros artistas do *Pessoal do Ceará*, aspecto esse que defendemos em trabalho anterior (CARLOS, 2006, p. 15).

Quando falamos de cearensidade, pensamos num conjunto de práticas culturais comuns ao povo cearense, as quais poderiam estar representadas nas canções do *Pessoal do Ceará*. Isso nos permitiria falar numa identidade cearense instaurada na música produzida no Ceará na década de 70. Usamos o termo cearensidade lembrando Roland Barthes (1990), o qual designara a italianidade em sua célebre análise sobre a campanha publicitária das massas Panzani. Barthes observou a presença de um sistema de conotação cujo significante seria a reunião em um cartaz do tomate, do pimentão e das cores verde, amarela e vermelha, e cujo significado seria “a Itália”, ou melhor, “a italianidade”.

Para Barthes, no que se refere a um plano icônico, esses elementos da gastronomia estão associados ao próprio modo de ser do povo italiano, isto é, as massas constituem-se um *ícone* de italianidade. Aqui, chamamos a atenção para a necessidade de uma investigação mais apurada dessa questão de qual seria a identidade cearense construída ou forjada pelo movimento musical. Intento esse que pretendemos realizar numa pesquisa futura, quem sabe de doutoramento.

No que se refere ao posicionamento MPB, Costa (2001) diz que essa forma de marcação de identidade atravessa todos os outros posicionamentos da Música Popular Brasileira. Convém ressaltar que esse posicionamento pretende-se o mais próximo da *verdadeira* Música Popular Brasileira. Ele tem origem a partir dos movimentos musicais da década de 60, principalmente da *Bossa Nova*.

Assim, a primeira geração desse posicionamento é composta por artistas que se consideram herdeiros da Bossa Nova, mas que criam um movimento com características peculiares. Portanto, MPB é apenas um dos posicionamentos que constituem a Música Popular Brasileira. Com relação a essa sigla, ela foi usada inicialmente por Ary Barroso, na apresentação que fez ao disco *Bossa Nova*, de Carlinhos Lira. Hoje, ela é utilizada para enquadrar um tipo de música que possui um grau alto de qualidade, cuja definição é difícil, consumida por uma população de alta escolaridade ou de classe média. Entre os sujeitos desse posicionamento, Costa inclui Belchior no grupo dos compositores, juntamente com Chico Buarque, Ivan Lins, Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros.



Como já adiantamos na *Metodologia*, por não ser o objetivo principal desse trabalho, não investigamos as canções de Belchior relacionando-as necessariamente à produção literomusical de outros artistas dos posicionamentos *Pessoal do Ceará* e **MPB**.

Ao considerarmos aqui a produção cancionista do cearense com um status singular, analisamos exclusivamente suas composições por meio do diálogo com práticas discursivas nacionais e estrangeiras ligadas à literatura e à música, levando em conta autores/compositores e movimentos associados a cada uma dessas práticas.

Numa etapa bastante inicial de nosso trabalho, pesquisamos como se dava a presença de Belchior na imprensa (especificamente nos jornais), em livros e em enciclopédias de música popular brasileira. Inicialmente, descrevemos qual o tipo de imagem construída pela imprensa sobre Belchior.

Em 28 de novembro de 1987 – ano de lançamento do álbum *Melodrama* – o Jornal *O Povo* de Fortaleza publica matéria intitulada *Melodrama - Belchior, Cantor que vence sozinho*. Ao falar sobre o novo disco e o repertório do show (músicas antigas e algumas novas, com a participação da Banda *Usina*), o jornalista Nelson Augusto refere-se às críticas positivas sobre o show *Melodrama* nos jornais *Zero Hora* e jornal de MG.

A reportagem destaca os mais de 10 anos de carreira fonográfica de Belchior (primeiro disco em 1973), afirmando que apesar de as emissoras de rádio e a crítica não o apoiarem, ele tem um público fiel. Não obstante a isso, Belchior não guarda rancor da crítica: “Realmente acredito que a crítica é a primeira aliada do artista (...) Acho um absurdo total essa atitude de ver os críticos como inimigos dos artistas”.

Ainda sobre seu relacionamento com a crítica, Belchior declara:

Eu realmente acredito que a crítica é a primeira aliada do artista – e não digo isso no sentido da crítica positiva, mas da crítica em si, do fato de existirem pessoas que se ocupam constantemente da criação musical. Posso falar isso com muita calma e sinceridade, porque a crítica nunca me favoreceu. Acho um absurdo total essa atitude de ver os críticos como inimigos do artista, bloqueadores da criação. Muito pelo contrário – o fato de escreverem sobre música já denomina uma atitude igual à nossa, em tudo, inclusive politicamente (*O Globo*).

No ano de lançamento do disco *Elogio da Loucura* (colocado no mercado no final de setembro), o repórter Nelson Augusto redige matéria apreciando o álbum, nomeada *Poeticamente Belchior*:

O disco “traz como mensagem literária seu questionamento maior”. Segundo Belchior, vem mais cáustico que os anteriores. “É um álbum bastante radical do ponto de vista das letras (...). São letras sólidas e críticas que não



permitem incluir canções simples e vulgares para perseguir o sucesso”. Como no disco *Divina Comédia Humana*, nesse álbum, Belchior retoma uma obra literária clássica para nomear o disco: *Elogio da Loucura* é um livro de Erasmo de Roterdan. “Esse disco tem dois temas fundamentais, dois lados diferentes: um se chama *Lira dos Vinte Anos* (livro romântico de Álvares de Azevedo) e o outro se chama *Amor de Perdição* (romance de Castelo Branco)”. Belchior fala das duas propostas estéticas: “O lado *Lira dos Vinte Anos* traz canções sobre as últimas duas décadas da vida brasileira. Dou continuidade à linha ácida, crítica e bastante filosófica que começou com *Alucinação* e comento de um modo lírico e humorado e tento aprofundar a consciência jovem e o espírito aventureiro dos anos 60 e 70. São canções de escárnio e maldizer sobre a nossa própria estrada, um trabalho cheio de ironia, em cima de uma coisa que tem sido vital para a cultura nova do Brasil. O outro lado são baladas de amor desesperadas cujas letras são da tradição literária do romantismo: o amor que é descontrole dos sentidos, imaginário, passa pela expressão da individualidade e afirmação da pessoa contra a massificação. É todo dentro do ideário romântico (...)” (*Jornal O Povo*, 10 set. 1988).

Além da crítica ao disco, o jornalista informa que Belchior é um dos enfocados numa tese de um brazilianista sobre os letristas mais importantes da MPB de 60 a 70.

Nessa mesma matéria, o crítico-musical trava polêmica entre Belchior e seu companheiro Fagner. Augusto, além de atingir, juntamente com Belchior, a face de Fagner, ao ouvir somente a voz do sobralense, posiciona-se em favor dele.

Apesar de terem começado juntos na vida artística, os trabalhos de Belchior e Fagner sempre foram diferentes. Belchior sempre se mostrou como compositor. Tentar traçar um paralelo entre a obra dos dois é uma coisa difícil. Belchior diz que “é como comparar um trabalho de tendência popular com outro de tendência literária. Eu faço poesia cantada. São outras condições estéticas que não dão para comparar com um trabalho que se ouve vulgarmente no rádio que é a música de comunicação” (*Jornal O Povo*, 10 set. 1988).

Em 1992, por ocasião do lançamento do CD Coletânea, via Movie Play, *Divina Comédia Humana*, o jornalista Nelson Augusto escreve matéria, no *Jornal Tribuna do Ceará*, destacando a *sonoridade intimista da coletânea de Belchior*. Dessa forma, chama a atenção que, nesse disco, as músicas apresentam sonoridade diferente das gravações originais (guitarra, baixo, bateria, teclado etc.). Os instrumentistas Luiz Bueno e Fernando Melo (DUOFEL) fazem uma nova leitura das canções, executando-as com um tratamento acústico, inclinações blueseiras, toques countries e pitadas jazzísticas (New Orleans).

No ano seguinte, Luciano Almeida Filho, em matéria de título crítico-irônico-intertextual *Tudo outra vez*, comenta o lançamento do CD *Eldorado*, no qual Belchior canta,



ao lado dos cantores-violonistas uruguaiois Eduardo Larbanois e Mario Carrero e de Laura Canoura, versões em espanhol de suas próprias músicas.

Belchior volta a gravar mais uma vez seus velhos sucessos. Ele pode viver se explicando, mas a cada novo disco fica difícil entender porque esta insistência em estar sempre gravando seus sucessos consagrados (*Jornal Diário do Nordeste*, 09 jan. 1993).

O crítico de música do ZERO HORA de Porto Alegre/RS Juarez Fonseca, ao escrever sobre o CD *Baihuno*⁵⁶, avalia que o fato de Belchior investir “em uma obra poética com força crítica” dificulta sua inclusão na mídia, que renega isso, pois em detrimento da arte, opta pelo lado do “mero divertimento e do negócio”. Belchior diz que “esse aspecto crítico é já uma espécie de tradição de modernidade na Música Popular do Brasil, uma qualidade que foi se perdendo no açambarcamento da música pelo *show business*. Quero trazer de volta esse lado, esse espírito”. Fonseca observa ainda que, nos últimos anos, “a mídia tem estado distanciada de Belchior”. O próprio compositor assume que não fez muito esforço para mudar essa situação, pois estava muito envolvido com o público, fazendo shows quase todos os dias. No entanto, o lançamento de *Baihuno* reacendeu em Belchior a vontade de querer “reatar os laços com a coisa crítica”. Foi isso que fez o compositor promover *Baihuno* de uma forma diferenciada daquela que vinha fazendo.

Em 27 de novembro de 1997, a jornalista do *Jornal O Povo* Cristiane Viana noticia *O primeiro encontro* de Belchior, Fagner e Ednardo em Fortaleza. Os três encontram-se pela 1ª vez na *Festa da Luz* na Praça do Ferreira. Ednardo diz que a idéia de se apresentarem juntos surgiu em 1982, época em que vários artistas cearenses montaram um show coletivo na Casa do Ceará em Brasília. “Essa apresentação é somente o começo desse “bate-bola”, que vai resultar em produtos mais ambiciosos, como a gravação de um CD e uma turnê pelo Brasil inteiro”, diz Fagner.

Até hoje o *Grande Encontro* dos três compositores cearenses não aconteceu. Nem foi feita turnê e nem foi gravado disco reunindo o cancionário de Belchior, Ednardo e Fagner.

⁵⁶ Disponível em: <www.brazilianmusic.com.br/belchior/discografiaoficial/baihuno.htm>. Acesso em: 10 dez. 2006.



Augusto, agora em seu site musical⁵⁷, traz algumas informações sobre o CD *Antologia Lírica - Um Concerto A Palo Seco*⁵⁸, gravado e lançado em 1999 pela Camerati.

Homenagem musical de um dos filhos artistas mais ilustres de Sobral, localizada na região norte do Ceará, o CD *Antologia Lírica - Um Concerto A Palo Seco*, de Antônio Carlos Gomes BELCHIOR Fontenele Fernandes é dedicado ao Tombamento do Patrimônio Histórico Cultural da cidade pelo IPHAN e produzido especialmente para a Casa de Cultura de Sobral. O encarte revela fotos de casarões, igrejas e monumentos, além de artistas da música de décadas passadas, das lembranças de poucos, como a primeira banda de música da cidade, a Euterpe Sobralense, do início do século, a Orquestra Jazz Band Alcântara (1937) e Deusdete e seu Conjunto (1950). Com edição inicial limitadíssima de apenas mil exemplares, o álbum é essencialmente acústico e traz a voz de Belchior alicerçada apenas pelos violões, direção musical e arranjos do competente Gilvan de Oliveira. No repertório, uma dúzia de clássicas criações do autor do nível *De primeira grandeza, Pequeno mapa do tempo, Velha roupa colorida, Medo de avião, Paralelas, Galos, noites e quintais, Na hora do almoço, Alucinação, Tudo outra vez, Divina Comédia Humana, A palo seco* e *Mucuripe*, esta última em parceria com o conterrâneo Fagner. Para quem já conhece os registros feitos anteriormente, pode se deliciar agora com uma gravação bem mais despojada e simples, a qual também tem seu valor artístico de alto nível.

Em 18 de agosto de 2000, Luciano Almeida Filho fala, no Jornal *O Povo*, sobre show que Belchior faria com Ednardo no Anfiteatro do Dragão do Mar (Projeto Petrobrás), comemorando seus 25 anos de carreira. O jornalista chama o evento de *2/3 do Grande Encontro* e diz que “o show é uma espécie de esquentada turbina para uma possível reunião com Fagner”. Encerra a matéria observando que Belchior e Ednardo sempre mantiveram uma carreira mais autoral. Já Fagner catalisa a obra de outros compositores como Fausto Nilo, Petrúcio Maia, Francisco Casa Verde, Caio e Graco.

Nesse mesmo dia, em entrevista que concedeu ao Jornal *Diário do Nordeste*, Belchior fala sobre o CD *Auto-Retrato*, que acabara de ser lançado, e comenta seu trabalho em comparação com os de Ednardo e de Fagner:

O *Auto-Retrato* é um relançamento de minhas músicas. (...) Foi além da expectativa que eu tive, pois é um disco que está vendendo muito. (...) Eu me surpreendi com a crítica, pois esse trabalho é de natureza exaustivamente experimental. Ao invés de simplesmente regravar as músicas, preferi fazer um relançamento mesmo, gravá-las como se fosse a primeira vez.

(...)

⁵⁷ Disponível em: <<http://www.nelsons.com.br>>. Acesso em: 27 set. 2005.

⁵⁸ Ficha Técnica: Belchior (voz) e Gilvan de Oliveira (violão, direção musical e arranjos); Produtor fonográfico - Camerati Produções Artísticas; Produção executiva - Ednardo Nunes; Produção artística - Belchior; Técnicos de gravação e mixagem - Ricardo Cheib e Dirceu Cheib; Assistente de mixagem - Gilvan de Oliveira; Masterização - Dirceu Cheib e Gravação no Estúdio Bemol, São Paulo; Arte, fotolito e criação - Paralelo's Assessoria Fonográfica Ltda.; Fotografia - Jaques Antunes.



Não acho que, em nenhum momento, (no Ceará) houve um trabalho individual. O Raimundo (Fagner) por exemplo lançou praticamente todos os compositores novos do Ceará; isto comprova uma união muito forte e criativa entre as pessoas. Em nenhum momento do processo, houve uma separação entre o trabalho que ele fazia e o dos novos artistas. O Ednardo, por sua vez, lançou quantos compositores novos, sendo ele mesmo compositor? Se alguém pode ser acusado de individualista sou eu, pois sempre fiz o meu trabalho de compositor mesmo. Nunca fui intérprete de outros⁵⁹.

Novamente em seu site, Augusto comenta a exposição *Os Retratos de Belchior*, realizada em Fortaleza, que reuniu 46 quadros do artista visto por grandes nomes e por ele mesmo⁶⁰.

O cantor cearense Antônio Carlos Gomes BELCHIOR Fontenelle Fernandes fez em Fortaleza, dia 20 de dezembro de 2001, a “vernissage” da exposição RETRATOS - Belchior visto por grandes nomes e por ele mesmo. O evento é uma promoção do Centro Cultural Oboé e da Casa de Arte & Cultura Belchior e prossegue até o dia 10 de janeiro de 2002, na Rua Maria Tomásia, 531, Aldeota, telefone: 264.7038. RETRATOS tem curadoria do conceituado artista plástico cearense Zé Tarcísio, o qual foi um dos primeiros a dar guarida ao então novato compositor, quando Belchior foi ao Rio de Janeiro pela primeira vez, no início da década de 70. Sobre a exposição, o conterrâneo afirma: “Hoje Bel, consagrado amigo do vôo sério comprometido e defensor da cultura de nossa terra, (*sic*) nos enche de orgulho ao apresentar esta coleção primorosa de retratos, nos quais assina seis dos quarenta e seis trabalhos”. Além do próprio Belchior, RETRATOS traz outros quarenta artistas, os quais emprestaram seus talentos para homenagear o compositor cearense. Entre eles, os reconhecidos Siron Franco, Mendez, Paulo Caruso, Bené Fonteles e Carlos Bracher, além dos conterrâneos Mino, Kazane, Campelo, Descartes Gadelha, Mano Alencar, Sérgio Pinheiro e Fausto Nilo, este último, precursor nesta vertente de arte que homenageia Belchior e hoje já soma mais de 300 exemplares. Na abertura de RETRATOS, Belchior fez uma apresentação especial comemorativa dos seus 25 anos de carreira musical, marcados a partir do primeiro sucesso nacional, o álbum *Alucinação*, de 1976, popularizando canções do quilate de *Apenas Um Rapaz Latino Americano*, *Como Nossos Pais* e *Velha Roupa Colorida*, essas duas últimas, registradas na época, também por Elis Regina. Sobre sua outra atividade artística, agora também atuando na pintura e no desenho, Belchior declara: “Foi a tendência incontida de ocultar-me e fingir, a bel-prazer, que era outro, mais sábio e esperto que eu, que me levou a fazer tantos auto-retratos⁶¹”.

⁵⁹ Belchior esquece-se do CD *Vício elegante* em que gravou músicas de diversos intérpretes, entre os quais Chico Buarque, Adriana Calcanhoto e Marina Lima.

⁶⁰ Ver também a matéria de Luciano Almeida Filho: Belchior - traços e tintas no rosto do artista. *Jornal O POVO*, 20 dez. 2001, Vida & Arte.

⁶¹ Disponível em: <<http://www.nelsons.com.br>>. Acesso em: 05 jan. 2002.



Em 31 de dezembro de 2004, Belchior na reinauguração do Teatro São João, em Sobral, canta com o Ministro da Cultura Gilberto Gil uma canção de Luiz Gonzaga. É o que narra a matéria da jornalista Ethel de Paula (*Jornal O Povo*, 31 dez. 2004).

Em seguida, falamos sobre a inclusão do nome de Belchior em livros que têm como temática a MPB. Das diversas obras pesquisadas, aqui iremos comentar somente as que nos foram mais significativas: *Enciclopédia da Música Brasileira (Popular)* (MELLO, 2000), *Guia de MPB em CD* (MIGUEL, 2000), *A canção no tempo* (SEVERIANO e MELLO, 2002), e *Como dois e dois são cinco* (SANCHES, 2004).

A *Enciclopédia da Música Brasileira*⁶² (*Popular*), com seleção de verbetes de Zuza Homem de Melo se pretende ser “uma obra essencial com os grandes nomes e as principais composições do gênero”. O livro, que traz além dos dados biográficos e das mais significativas obras dos artistas, uma relação de CDs disponíveis no mercado, não apresenta Belchior em verbete. O sobralense é mencionado rapidamente apenas nos verbetes dedicados a Fagner (ao lado de nomes como Ednardo, Rodger Rogério e Ricardo Bezerra) e à cantora Elis Regina. Talvez a ausência do nome de Belchior na *Enciclopédia* seja explicada pelo formato do trabalho, um livro de bolso. O tamanho reduzido desse tipo de edição fez com que importantes nomes da música brasileira tenham ficado de fora da seleção, entre os quais Xangai, Walter Franco, Fausto Nilo, Ednardo, Nilson Chaves etc.

O livro do pesquisador Antônio Carlos Miguel, sub-intitulado de *uma discoteca básica da música popular brasileira* traz indicações e comentários de cerca de 500 discos de 150 compositores e intérpretes da MPB, apresentando pequenas biografias de cada artista. Apesar do Guia se apresentar como “um painel incrivelmente abrangente da produção fonográfica em CD de uma das mais ricas e exuberantes músicas do planeta”, Belchior não aparece contemplado com um verbete. Ele é ligeiramente citado no verbete do também compositor cearense Fagner, como sendo parceiro deste na canção *Mucuripe*. Aqui também é citada a canção *A Palo Seco*. No verbete referente à cantora Elis Regina, Belchior é novamente mencionado quando Miguel destaca o álbum *Falso Brillante*. Esse disco apresentou ao público brasileiro o compositor cearense Belchior, autor das duas faixas de abertura, *Como nossos pais* e *Velha Roupa Colorida*.

⁶² Lançada em 4 volumes, divididos em *Samba e Choro*, *Popular*, *Erudita* e *Sertaneja*. Foi organizada a partir do conteúdo da *Enciclopédia da Música Brasileira – Erudita, Folclórica e Popular*, publicada originalmente em 1997 pela Art Editora e cuja última atualização data de 2000.



Já o livro de Jairo Severiano e Zuza Homem de Melo relaciona, classifica e analisa as canções que o Brasil consagrou através dos anos de 1958 a 1985. Está dividido em duas partes, com 28 capítulos no total: 1ª parte: 1958 a 1972 – 15 capítulos; 2ª parte 1973 1985 – 13 capítulos. Essas partes correspondem a quinta e a sexta fase da música popular no século XX. Cada capítulo é dividido em 5 seções: a) apresentação e comentário das composições de maior destaque – seção DESTAQUES; b) lista de OUTROS SUCESSOS; c) lista de GRAVAÇÕES REPRESENTATIVAS; d) lista de MÚSICAS ESTRANGEIRAS DE SUCESSO NO BRASIL; e) CRONOLOGIA GERAL (além dos fatos musicais, também há registro dos acontecimentos ocorridos no Brasil e no exterior; f) No final do livro há um Índice Remissivo. Foram relacionadas 1.056 composições brasileiras, dentre as quais 311 estão comentadas. Estão destacadas 371 canções estrangeiras. No total são 1.427 composições. Os critérios de seleção das canções são os seguintes: a) as que obtiveram sucesso ao serem lançadas, independente da qualidade ou permanência; b) as que não tiveram sucesso imediato, mas acabaram por merecer a consagração popular em razão de sua qualidade; c) foram excluídas as de sucesso especificamente regional. O livro aborda a segunda grande fase da música popular brasileira (da Bossa Nova, 1958, a Era dos Festivais, 1972, passando pelo Tropicalismo). “Nessa fase há uma renovação e modernização com a introdução de novos estilos de composição, harmonização e interpretação determinando uma mudança na linha evolutiva de nossa canção”. A obra contempla também a Jovem Guarda, o Clube da Esquina, o rock rural, o BRock, o “breganejo”, o “sambandido” e diversos outros segmentos, tribos e/ou estilos.

Com relação à participação de Belchior no livro, vejamos:

a) No ano de 1972, a canção de Belchior e Fagner *Mucuripe* é a última comentada na seção *Destaques*: “tal como Bosco e Blanc, Fagner e Belchior foram lançados num *Disco de Bolso* (nº 2) do *Pasquim*. A outra face do disco trazia Caetano Veloso cantando *A Volta da Asa Branca* de Luiz Gonzaga e Zé Dantas”. Fagner e Belchior aparecem como os dois mais destacados do grupo de artistas cearenses que foi para o eixo Rio-São Paulo na década de 70. Sobre *Mucuripe*, são feitos os seguintes comentários: “marco inicial na carreira de seus autores”; “sucesso consolidado com a gravação de Elis Regina (1972) e de Roberto Carlos (1975)”; “vencedora do Festival de Música Popular do Centro de Estudos Universitários de Brasília (CEUB), onde Fagner estudava em 1971”; “canção praieira com versos impregnados e um lirismo ingênuo e pungente”.



b) Em 1975, a canção *Paralelas* está na seção OUTROS SUCESSOS.

c) No ano seguinte, a canção *Como Nossos Pais* é a primeira da seção DESTAQUES. Aqui Belchior é considerado “um dos mais destacados integrantes de um grupo de artistas que veio tentar a sorte no eixo Rio-São Paulo nos anos 70. Belchior ganha em 1971 no Rio de Janeiro o IV Festival Universitário de Música Popular Brasileira com a canção *Na hora do almoço*. Sobre o LP *Alucinação*, Belchior diz que é “um disco de um nordestino na cidade grande”. Esse disco vendeu 30 mil cópias em um mês. Uma canção irônica e discursiva, *Como Nossos Pais* critica a acomodação dos jovens diante dos problemas da vida, que Belchior canta de forma agressiva com sua voz veemente. Belchior teve de modificar outras músicas do disco para obter a aprovação da censura”.

A canção *A palo seco* é a primeira da seção OUTROS SUCESSOS. E *Apenas um rapaz latino-americano* e *Velha roupa colorida* aparecem em primeiro lugar na seção GRAVAÇÕES REPRESENTATIVAS.

d) No ano de 1977, Belchior é citado como um dos compositores projetados por Elis Regina, junto com Renato Teixeira, Milton Nascimento e Ivan Lins. A canção *Coração Selvagem* está listada em OUTROS SUCESSOS.

e) No ano de 1979, a canção *Mêdo de Avião* está na lista de OUTROS SUCESSOS.

Por último, observemos o livro de Pedro Alexandre Sanches. Dos inúmeros livros sobre música brasileira pesquisados, ele será o único comentado porque foi o único que dedicou um capítulo inteiro à análise da produção musical de Belchior. Fazendo um passeio pelo rock nacional, pelo iê, iê, iê, pela jovem guarda, pela *black music* verde-amarela e pelo pop brasileiro, o jornalista e crítico musical faz uma análise crítico-poética do fenômeno Roberto Carlos, considerado por Sanches como “o mais brasileiro de todos os brasileiros”. Segundo Sanches, a obra do *rei* só poderia ser abordada se acoplada tanto aos trabalhos de Erasmo Carlos e Wanderléa quanto aos dos compositores chamados de anticarlistas, ou seja, resistentes à ordem imposta pelo rei do Brasil Roberto Carlos. Sanches coloca Belchior, juntamente com Marcos Valle, Raul Seixas, Tim Maia, Rita Lee, Wilson Simonal e Jorge Ben, no rol desses “artistas anticarlistas” (12). No capítulo intitulado *Pausa: Belchior – Não quero lhe falar meu grande amor...* (p. 231-243), Sanches comenta de uma forma irônica e dura a carreira musical de Belchior desde o início até a gravação de seu último CD



inteiramente autoral, o *Baihuno* (1993). O nome do cearense aparece também nos capítulos dedicados a Raul Seixas (*Pausa: Raul Seixas – Faz o que tu queres pois é tudo da lei*, p. 189-190) e Tim Maia (*Pausa: Tim Maia – Universo em desencanto*, p. 216); nos capítulos *1975 – Carnavalito além do horizonte ou eu tenho um ódio guardado* (p. 220-221) e *1976 – Queria falar de alegria ao invés de tristeza, não sou capaz... vivo condenado a fazer o que não quero... preciso urgentemente de um psicanalista... (ou as borboletas do que fui)* (p. 226, 228-230).



5 A MINHA VOZ CANTA O QUE À VIDA CONVÉM: INVESTIMENTOS INTERDISCURSIVOS

*Ah! minha voz - rara taquara rachada-
vem, soul-blues, do pó da estrada
e canta o que à vida convém!*
Belchior

*Faz tempo que ninguém canta uma canção falando fácil (...) Você fica perdendo o sono, pretendendo
ser o dono das palavras, ser a voz do que é novo;*
Belchior

De acordo com o objetivo principal de nosso trabalho, o de analisar o modo pelo qual textos das práticas discursivas literária e literomusical materializam-se nas canções de Belchior, e seguindo os questionamentos que propusemos, todas as nossas hipóteses foram confirmadas. Conseqüentemente, o que fizemos na análise foi precisar nossas conjecturas iniciais acerca dos investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. É o que pode ser visto em seguida.

5.1 Relações intertextuais

Nesse primeiro tópico, descrevemos todas as relações intertextuais com textos das práticas discursivas literária e literomusical encontradas nas canções de Belchior.

Para melhor facilitar a visualização dos diversos investimentos intertextuais das canções de Belchior, organizamos tabelas com os tipos de investimentos (citação, referência, plágio, alusão, paródia etc.) utilizados, indicando o objeto da intertextualidade (títulos e trechos de poemas, livros ou músicas) e o modo pelo qual a heterogeneidade mostrada (a voz do outro) foi marcada ou não nessas canções. Para cada um dos casos de relações intertextuais, colocamos separadamente os textos reportados das práticas discursivas literária e literomusical. Cada tabela está ordenada da seguinte forma: os objetos de intertextualidade aos quais Belchior recorre estão listados em ordem alfabética; aparecem primeiro os casos de títulos de textos (da literatura e da música) aproveitados; em seguida, os casos de trechos de outros textos utilizados e, finalmente, os casos de títulos e trechos retomados conjuntamente por Belchior. Cada tipo de aproveitamento intertextual foi associado à maneira pela qual essa



heterogeneidade está indicada ou não. Chamamos a atenção que essa indicação pode ser feita tanto na parte verbal quanto na parte melódica da canção.

Podemos encontrar nas tabelas duas colunas. A primeira apresenta o trecho da canção de Belchior no qual se encontra a intertextualidade. Abaixo de cada trecho, em itálico, aparece o título dessa canção entre parênteses. Ainda dentro dos parênteses, logo após o título, há um número, que corresponde à seqüência de músicas do corpus. Essa numeração facilita a localização da canção no CD interativo. Nos casos das canções cujos títulos é que provocam a remissão a outros textos, essa coluna traz somente o título da música em questão. Na segunda coluna, encontra-se o título e/ou trecho matéria da intertextualidade. Aqui, os títulos dos textos literários e das canções estão em itálico, seguidos do nome do seu autor. Em itálico aparecem também o trecho específico ou o nome do autor reportado na música de Belchior. Algumas informações adicionais acerca desses textos encontram-se em nota de rodapé.

De um modo geral, identificamos que Belchior representa nas suas canções o diálogo com as *práticas discursivas literária e literomusical* tanto de forma explícita (pelo uso de marcas textuais ou melódicas) quanto de maneira implícita, solicitando que o leitor/ouvinte mobilize sua memória discursiva. Os casos de heterogeneidade mostrada marcada encontrados foram os da citação, referência, paródia e adaptação. Já os tipos de heterogeneidade mostrada não marcada analisados no corpus foram os do plágio e da alusão. As relações intertextuais de co-presença encontradas nas canções de Belchior são as de *citação, referência, plágio e alusão*. As relações hipertextuais são as de *paródia e adaptação*. Vejamos cada uma delas.

• A CITAÇÃO

TIPOS DE CITAÇÃO (TEXTUAIS)	
<i>Prática discursiva literária</i>	
a) título de textos (poemas ou livros), marcada pelo caráter de destacabilidade do título da música de Belchior⁶³	
Título da música de Belchior	Título do texto (ou obra) citado
<i>(A palo seco, 2)</i>	<i>A palo seco</i> (João Cabral de Melo Neto) <i>Se diz a palo seco / o cante sem guitarra;</i> <i>(...)</i>

⁶³ A esse respeito, ver o texto *Citação e destacabilidade*, de Maingueneau. Publicado em *Cenas da enunciação* (2006 p. 72-90). Esse texto foi publicado inicialmente na Revista Polifonia nº 8 – Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem – Mestrado da UFMT.



<i>(Paraíso, 65)</i> e título do disco	<i>Paraíso</i> (da <i>Divina Comédia</i> de Dante)
<i>(Lira dos vinte anos, 89)</i>	<i>Lira dos Vinte Anos</i> (Álvares de Azevedo)
<i>(La vida es sueño</i> ⁶⁴)	<i>La vida es sueño</i> (Pedro Calderón de la Barca)
b) título de textos (poemas ou livros), marcada pelo caráter de destacabilidade do título da música de Belchior e por letras em caixa-alta	
Título da música de Belchior	Título do texto (ou obra) citado
<i>Corpos terrestres</i> (Leitura do CANTICUM CANTICORUM) <i>Corpos Terrestres</i> (Re-escrito dos Textos Bíblicos do SIR HASIRIM) (34)	<i>Canticum Canticorum</i> (Cântico dos Cânticos - Versão vulgata da Bíblia)
c) título de textos (poemas ou livros), marcada pelo caráter de destacabilidade do título da música de Belchior e pelas iniciais maiúsculas	
Título da música de Belchior	Título do texto (ou obra) citado
<i>Elogio da Loucura</i> (título do disco) <i>(Divina Comédia Humana, 31)</i>	<i>Elogio à Loucura</i> (Erasmus de Roterdan) <i>Divina Comédia</i> (Dante Alighieri) <i>Comédia Humana</i> (Honoré de Balzac) <i>A comédia Humana</i> (William Saroyan)
<i>(Amor de Perdição, 84)</i> (...) Caso, descaso; desastres da paixão / Oh! Real ilusão - amor de perdição! (...)	<i>Amor de Perdição</i> (Camilo Castelo Branco)
d) título de textos (poemas ou livros), marcada no encarte pela indicação do nome do autor	
Trecho da música de Belchior	Título do texto (ou obra) citado
(...) Oh! L'age d'or de ma jeunesse! / Rimbaud, (...) <i>(Os profissionais, 90)</i>	<i>Âge d'or e Jeunesse</i> (Arthur Rimbaud)
Se você tivesse aparecido / em minha adolescência, / canção Blake de inocência (...) meu coração (traído) de bandido, / canção Blake de experiência, / revelaria seu ser. <i>(Se você tivesse aparecido, 107)</i>	<i>Song of Innocence</i> – 1784 (William Blake, poeta romântico inglês e desenhista) <i>Song of Experience</i> – 1794 (William Blake)
e) título de textos (poemas ou livros), marcada no encarte pelo uso de parênteses e pela *mudança na disposição da letra	
Trecho da música de Belchior	Título do texto (ou obra) citado
3. Eu quero gozar no seu céu: pode ser no seu inferno. (Viver a divina comédia humana, onde nada é eterno.) (BIS) *De romance para poema <i>(Divina Comédia Humana, 31)</i>	<i>Divina Comédia</i> (Dante Alighieri, 1262-1321): Inferno, Purgatório e Paraíso. <i>Comédia Humana</i> (Honoré de Balzac) <i>A comédia Humana</i> (William Saroyan)

⁶⁴ Essa canção não está na nossa lista de músicas analisadas, mas resolvemos colocá-la aqui. Ela foi gravada em 1993, no CD *Eldorado* (Belchior em Espanhol, com Eduardo Larbanóis e Mario Carrero).



f) título de textos (poemas ou livros), marcada no encarte por aspas	
Trecho da música de Belchior	Título do texto (ou obra) citado
(...) La vraie “Ballade des Dames Du Temps Jadis” ... au contraire! (<i>Balada de Madame Frigidaire</i> , 86)	<i>Ballade des dames du temps jadis</i> (poema de François Villon (1431-?) musicado por Georges Brassens) DICTES moy où, n’en quel pays, / Est Flora, la belle Rommaine; / Archipiada, ne Thaïs, / Qui fut sa cousine germaine; / Echo, parlant quand bruyt on maine / Dessus riviere ou sus estan, / Qui beaulté ot trop plus qu’humaine? / Mais où sont les neiges d’antan! (...)
(...) Versos perversos das “Flores do Mal” / Nesse romance, fantasia oriental (...) <i>Vício elegante</i> ⁶⁵ (Belchior e Ricardo Bacelar)	<i>As flores do mal</i> (Charles Baudelaire)
g) título de textos (poemas ou livros), marcada no encarte por aspas e por letras em caixa-alta	
Trecho da música de Belchior	Título do texto (ou obra) citado
(...) Que em matéria de palmeira ainda tem o “BURITI PERDIDO” (...) (<i>Retórica sentimental</i> , 42)	<i>Buriti perdido</i> (poema de Afonso Arinos)
h) título de textos (poemas ou livros), marcada no encarte por letras em caixa-alta	
Trecho da música de Belchior	Título do texto (ou obra) citado
LAS VENAS ABIERTAS DE LATINO AMÉRICA (<i>Ploft</i> , 67)	<i>Las venas abiertas de Latino América</i> ⁶⁶ (Eduardo Galeano, 1970)
i) trecho de textos, marcada no encarte por aspas	
Trecho da música de Belchior	Trecho do texto citado
(...) “Ama e faz o que quiseres!” (...) (<i>Amor de Perdição</i> , 84)	<i>Ama e faz o que quiseres</i> . Se calares, calarás com amor; se gritares, gritarás com amor; se corrigires, corrigirás com amor; se perdoares, perdoarás com amor. Se tiveres o amor enraizado em ti, nenhuma coisa senão o amor serão os teus frutos. A medida do amor é amar sem medida (Santo Agostinho, 354-430)
(...) Lido e corrido, relembra um ditado esquecido “... antes de tudo um forte” (...) (<i>Notícia de terra civilizada</i> , 97)	“ <i>O sertanejo é, antes de tudo, um forte</i> ”. <i>Os Sertões</i> (Euclides da Cunha)
j) trecho de textos, marcada pelo caráter de destacabilidade do título da música de	

⁶⁵ Essa canção está no CD homônimo de Belchior, o qual não consta no nosso corpus de análise. O álbum é composto quase em sua totalidade por regravações de músicas de outros autores. A única música assinada por Belchior é *Vício elegante*. Por isso, resolvemos citá-la aqui.

⁶⁶ Esta obra mostra a realidade histórica da América Latina, oferecendo uma visão do contexto político da América, podendo o leitor estabelecer comparações entre diferentes tipos de sociedade; como poderia ser a América Latina com relação aos Estados Unidos e estabelecendo pontos de comparação entre diferentes estados e culturas latino-americanas.



Belchior e por letras em caixa-alta	
Trecho da música de Belchior	Trecho do texto citado
<p>(<i>Ter ou não ter</i>, 39)</p> <p>(...) Mas é bom tomar cuidado com quem entende o riscado: / TO BE OR NOT TO BE quer dizer: TER OU NÃO TER. (3 vezes)</p>	<p><i>To be or not to be</i> (Monólogo de Hamlet, William Shakespeare)</p>
l) trecho de textos, marcada no encarte por letras em caixa-alta e pelo uso de parênteses	
Trecho da música de Belchior	Trecho do texto citado
<p>(...) A verdade está no vinho: / (IN VINO VERITAS)! (...)</p> <p>(<i>Objeto direto</i>, 52)</p>	<p><i>In vino veritas!</i> (Plínio el Viejo, escritor romano, 23-79 d.C., <i>Historia Natural</i>, 14, 141)</p>
m) trecho de poemas, marcada no encarte por aspas e pela mudança na disposição da letra	
Trecho da música de Belchior	Trecho do poema citado
<p>2. Deixando a profundidade de lado, eu quero é ficar colado à pele dela, noite e dia, fazendo tudo e de novo dizendo Sim! à paixão – morando na filosofia. (BIS)</p> <p>3. Eu quero gozar no seu céu: pode ser no seu inferno. (Viver a divina comédia humana, onde nada é eterno.) (BIS)</p> <p>4. “Ora (dizeis) ouvir estrelas! Certo perdeste o senso!” E eu vos direi, no entanto, enquanto houver espaço, corpo, tempo e algum modo de dizer Não! eu canto. (4 vezes)</p> <p>(<i>Divina Comédia Humana</i>, 31)</p>	<p>“<i>Ora (dizeis) ouvir estrelas! Certo / Perdeste o senso!</i>” E eu vos direi, no entanto, / Que, para ouvi-las, muita vez desperto / E abro as janelas, pálido de espanto... // E conversamos toda a noite, enquanto / A via-láctea, como um pátio aberto, / Cintila. E, ao vir do sol, saudoso e em pranto, / Inda as procuro pelo céu deserto. // Dizeis agora: “Tresloucado amigo! / Que conversas com elas? Que sentido / Tem o que dizem, quando estão contigo?” // E eu vos direi:”Amai para entendê-las! / Pois só quem ama pode ter ouvido / Capaz de ouvir e de entender estrelas”</p> <p><i>Via Láctea</i>, parte XIII (Olavo Bilac/Poesias, 1888)</p>
n) trecho de poemas, marcada no encarte por aspas e pela indicação do nome do autor e/ou da obra	
Trecho da música de Belchior	Trecho do poema citado
<p>(...) Como Poe, poeta louco americano, / Eu pergunto ao passarinho: (...) / E ravem-never-ravem-never-raven-never, raven, never, raven / E revem-never-ravem-never-ravem-never, ravem, never, ravem / (...) “Tudo já ficou atrás” / E raven-never-raver-never-raver-never, raven, never, raven / E ravem-never-ravem-never-ravem-never, ravem, never, ravem / (...) “O passado nunca mais” (...)</p> <p>(<i>Velha roupa colorida</i>, 13)</p>	<p>(...) Disse o Corvo, “Nunca mais”. (...) Com o nome “Nunca mais”. (...) Libertar-se-á... nunca mais!</p> <p><i>O corvo</i> (Edgar Alan Poe, séc. XIX)</p>
<p>Capineiro de meu pai / não me corte os meus</p>	<p><i>Caminheiro que passas pela estrada,/</i></p>



<p>cabelos. / Minha mãe me penteou, / minha madrasta me enterrou, / Pelo figo da figueira / que o passarim beslicou.</p> <p>“Companheiro que passas pela estrada, / Seguindo pelo rumo do sertão, / Quando vires a cruz (a casa) abandonada, / Deixa-a em paz dormir na solidão”. // Que vale o ramo do alecrim cheiroso / Que lhe atiras nos braços (no seio) ao passar? / Vais espantar o bando o bando buliçoso / Das borboletas (mariposas) que lá vão pousar.” // Que vale o ramo do alecrim cheiroso / Que lhe atiras no seio ao passar? / Vais espantar o bando o bando buliçoso / Das mariposas que lá vão pousar.”</p> <p>CASTRO ALVES/Os escravos (...)</p> <p>(Aguapé, 56) (epígrafe de Castro Alves)</p>	<p><i>Seguindo pelo rumo do sertão, / Quando vires a cruz abandonada, / Deixa-a em paz dormir na solidão. // Que vale o ramo do alecrim cheiroso / Que lhe atiras nos braços ao passar? / Vais espantar o bando buliçoso / Das borboletas, que lá vão pousar. // É de um escravo humilde sepultura, / Foi-lhe a vida o velar de insônia atroz. / Deixa-o dormir no leito de verdura, / Que o Senhor dentre as selvas lhe compôs. (...)</i></p> <p><i>A cruz da estrada</i> (Castro Alves)</p>
<p>(...) Rimbaud, “par delicatesses / J’ai perdu (também) ma vie!” (...)</p> <p>(<i>Os profissionais</i>, 90)</p>	<p><i>Oisive jeunesse / À tout asservie; / Par délicatesses / J’ai perdu ma vie. / Ah! Que le temps vienne / Où les coeurs s’éprennent (...)</i></p> <p><i>Chanson de la Plus Haute Tour</i> (Arthur Rimbaud)</p>
<p>(...) Byron não teria lhe afligido com o espírito da gangue do “Le me perish young.” (...)</p> <p>(<i>Se você tivesse aparecido</i>, 107)</p>	<p><i>Tis vain to struggle - let me perish young</i> (Lord Byron)</p>

TIPOS DE CITAÇÃO (TEXTUAIS) <i>Prática discursiva literomusical</i>	
a) título de canções, marcada no encarte por meio de negrito	
Trecho da música de Belchior	Título da canção citado
<p>§ PARÁGRAFO ÚNICO: Alegria Namorados Alegria de Ceci! Manequins emocionadas, são touradas de Madrid!</p> <p>(<i>Retórica Sentimental</i>, 42)</p>	<p><i>Alegria, alegria</i> (Caetano Veloso, 1967)</p>
<p>El condor pasa sobre os Andes / e abre as asas sobre nós.</p> <p>(<i>Voz da América</i>, 48)</p>	<p><i>El condor pasa</i> (música de Daniel A. Robles) Oh majestoso Cóndor de los andes, / llévame, a mi hogar, en los Andes, / Oh Cóndor. // Quiero volver a mi tierra querida, / y vivir con mis hermanos Incas, / que es lo que más añoro, / Oh Cóndor. // Espérame en</p>



	Cuzco, en la plaza principal, / para que vayamos a pasearnos, / a Machupicchu y Huayna-picchu.
b) título de óperas, marcada no encarte por letras em caixa-alta	
Trecho da música de Belchior	Título da ópera citado
(...) MADAME BUTTERFLY! (<i>Lua zen</i> , 81)	<i>Madame Butterfly</i> (Giacomo Puccini)
c) título e trecho de canção, marcada no encarte por meio de letras em caixa alta	
Trecho da música de Belchior	Título e Trecho da canção citados
1 Até amanhã, se o homem quiser... – mesmo se chover, Volto pra viver, mulher. Até à manhã. se houver amanhã... – se eu vir a manhã mando alguém dizer como é. 2 ACORDA AMOR (<i>Até à manhã</i> , 40)	<i>Acorda amor</i> (Leonel Paiva - Julinho da Adelaide / Chico Buarque de Holanda, 1974) <i>Acorda amor / Eu tive um pesadelo agora / Sonhei que tinha gente lá fora / Batendo no portão, que aflição // Era a dura, numa muito escura viatura / Minha nossa santa criatura / Chame, chame, chame lá / Chame, chame o ladrão, chame o ladrão // Acorda amor / Não é mais pesadelo nada / Tem gente já no vão de escada / Fazendo confusão, que aflição // São os homens e eu aqui parado de pijama / Eu não gosto de passar vexame / Chame, chame, chame / Chame o ladrão, chame o ladrão (...)</i>
d) título e trecho de canção, marcada no encarte por meio de letras em caixa alta e pelos parênteses	
Trecho da música de Belchior	Título e Trecho da canção citados
(...) Antes que algum rouxinol diga que é dia, é de manhã, <i>o sol já vem</i> (HERE COMES THE SUN)/o sol já vem: here comes the sun! (...) (<i>Brasileiramente linda</i> , 43)	<i>Here comes the sun</i> (George Harrison, 1969, Gravada em Abbey Road). <i>Here comes the sun, here comes the sun, / And I say it's all right / Little darling, it's been a long cold lonely winter / Little darling, it feels like years since it's been here / Here comes the sun, here comes the sun / And I say it's all right (...)</i>



e) título e trecho de canção, marcada no encarte pela citação do nome do compositor da canção	
Trecho da música de Belchior	Título e Trecho da canção citados
Bucaneiras e guantameras de José Martí! (<i>Bucaneira</i> , 75)	<i>Guantanamera</i> (uma das mais célebres canções da música cubana ⁶⁷ , de autoria de José Martí ⁶⁸ ; <i>Guantanamera</i> significa garota

⁶⁷ *La Guantanamera* faz parte de um gênero musical muito popular nos campos de Cuba: a *guajira* ou *punto cubano*. De forte influência branca e espanhola, é a mistura dos ritmos dos filhos de espanhóis nascidos na América, os *criollos*. Durante a colonização, a presença dos escravos negros no interior do país restringia-se ao trabalho nas fazendas e engenhos açucareiros. Já os imigrantes espanhóis que escolhiam viver no interior, geralmente eram campesinos que trabalhavam na terra. O nome *guajiro* como sinônimo do campesino cubano vem da época em que os conquistadores espanhóis, depois de dizimar a população indígena e ainda sem os escravos negros, recorreram aos índios da região de *La Guajira*, entre a Venezuela e a Colômbia, para trabalhar no campo. Não se sabe exatamente quando surgiu *La Guantanamera*. É uma manifestação folclórica do povo campesino. Joseíto Fernández, conhecido trovador havaneiro, foi o primeiro cantador de *guajiras* que disseminou *La Guantanamera* na ilha. Em um programa de rádio da década de 40, chamado *La Guantanamera* - cujos temas eram escolhidos nas páginas policiais dos jornais - alternavam-se partes cantadas com a dramatização de crimes. Ao concluir cada parte, repetia-se o coro: "*Guantanamera, guajira guantanamera...*". O programa ficou tão popular que o povo adotou a frase "*me cantó una Guantanamera...*", para falar que alguém contou um fato triste. A maior parte dos estudiosos da música da ilha diz que Joseíto Fernández foi o primeiro a cantar e gravar a Poesía I dos *Versos Sencillos*, publicados em 1891 por José Martí, com a melodia de *La Guantanamera*. Mas é importante observar que Joseíto Fernández não teve nada a ver com a melodia nem com o texto da *La Guantanamera* como conhecemos atualmente.

Versos Sencillos - Poesía I (José Martí)

Yo soy un hombre sincero / De donde crece la palma, / Y antes de morirme quiero / Echar mis versos del alma. // Yo vengo de todas partes, / Y hacia todas partes voy: / Arte soy entre las artes, / En los montes, monte soy. // Yo sé los nombres extraños / De las yerbas y las flores, / Y de mortales engaños, / Y de sublimes dolores. // Yo he visto en la noche oscura / Llover sobre mi cabeza / Los rayos de lumbre pura / De la divina belleza. // Alas nacer ví en los hombros / De las mujeres hermosas: / Y salir de los escombros, / Volando las mariposas. // He visto vivir a un hombre / Con el puñal al costado, / Sin decir jamás el nombre / De aquella que lo ha matado. // Rápida, como un reflejo, / Dos veces ví el alma, dos: / Cuando murió el pobre viejo, / Cuando ella me dijo adiós. // Temblé una vez - en la reja, / A la entrada de la viña,- / Cuando la bárbara abeja / Picó en la frente a mi niña. // Gocé una vez, de tal suerte / Que gocé cual nunca: - cuando / La sentencia de mi muerte / Leyó el alcaide llorando. // Oigo un suspiro, a través / De las tierras y la mar, / Y no es un suspiro, - es / Que mi hijo va a despertar. // Si dicen que del joyero / Tome la joya mejor, / Tomo a un amigo sincero / Y pongo a un lado el amor. // Yo he visto al águila herida / Volar al azul sereno, / Y morir en su guarida / La víbora del veneno. // Yo sé bien que cuando el mundo / Cede, lívido, al descanso, / Sobre el silencio profundo / Murmura el arroyo manso. // Yo he puesto la mano osada, / De horror y júbilo yerta, / Sobre la estrella apagada / Que cayó frente a mi puerta. // Oculto en mi pecho bravo / La pena que me lo hiere: / El hijo de un pueblo esclavo / Vive por él, calla y muere. // Todo es hermoso y constante, / Todo es música y razón, / Y todo, como el diamante, Antes que luz es carbón. // Yo sé que el necio se entierra / Con gran lujo y con gran llanto.- / Y que no hay fruta en la tierra / Como la del camposanto. // Callo, y entiendo, y me quito / La pompa del rimador: / Cuelgo de un árbol marchito / Mi muceta de doctor.

Já o musicólogo cubano Tony Evora diz que a incorporação de alguns versos dos *Versos Sencillos* deve-se a uma versão do compositor espanhol Julián Orbón (1925-91). Orbón foi professor do cubano Héctor Angulo na *Manhattan School of Music* de Nova Iorque. Héctor mostrou a versão de Orbón ao cantor norte-americano Pete Seeger que a difundiu. Uma versão de *La Guantanamera*, gravada pelo grupo *The Sandpipers*, chegou a alcançar o primeiro lugar nos Estados Unidos:

Yo soy un hombre sincero / De donde crece la palma / Yo soy un hombre sincero / De donde crece, crece la palma / Y antes de morirme quiero / Echar mis versos del alma / Guantamera, guajira Guantamera / Guantamera, guajira Guantamera / Con los pobres de la tierra / Que mis versos dejar / Con los pobres de la tierra / Que mis versos dejar / Porque el arroyo de la sierra / Me complace mucho mas que el mar / Guantamera, guajira Guantamera / Guantamera, guajira Guantamera / Mi verso es de un verde claro / Y de un carmín encendido / Mi verso es de un verde claro / Y de un carmín encendido / Mi verso es un ciervo herido / Que busca en el bosque amparo / Guantamera, guajira Guantamera / Guantamera, guajira Guantamera Disponível em: <<http://www.guantamera.org.br/song.htm>>. Acesso em: 10 dez. 2006).

⁶⁸ Filósofo e literato, foi o grande mártir da Independência de Cuba em relação à Espanha; desde sua mocidade demonstrou sua inquietude cívica e sua simpatia pelas idéias revolucionárias que gestavam entre os cubanos.



	de Guantánamo, cidade do sudoeste de Cuba; a música data de 1963 e uma das gravações mais conhecidas é a do grupo <i>Sandpipers</i> (em 1966), um grupo vocal masculino da década de 60 (...) Guantamera, guajira Guantanamera / Guantamera, guajira Guantanamera (...)
(...) Quase que eu ia fazendo a canção tropical que você me pediu. / Mas quem sou eu, mentalidade mediana, para imitar Jorge Ben? (...) (<i>Em resposta à carta de fã</i> , 79)	<i>País Tropical</i> (Jorge Ben Jor) Moro... / Num país tropical, / Abençoado por Deus / E bonito por natureza (Mas que beleza!) (...) "Sambaby", "Sambaby" / Sou um menino de <i>mentalidade mediana</i> (Pois é) (...)
(...) tabaco de Cuba pour Monsieur Le Colonel (...) Brilhe o Belga Jacques Brel (...) (<i>Os derradeiros moicanos</i> , 82)	<i>Le Colonel</i> (Jacques Brel e G. Wagenheim, 1958) (...) Colonel, Colonel, nous attendons // Le Colonel s'ennuie. / Il effeuille une fleur / Et rêve à son amie / Qui lui a pris son cœur. (...)
f) título e trecho de canções, marcada no encarte por aspas	
Trecho da música de Belchior	Título e Trecho da canção citados
Você não sente, nem vê / Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo, / Que uma nova mudança, em breve, vai acontecer / E o que há algum tempo, era jovem e novo - hoje é antigo / E precisamos, todos, rejuvenescer // Nunca mais meu pai falou: / - "She's leaving (living) home" (...) (<i>Velha roupa colorida</i> , 13)	<i>She's leaving home</i> (John Lennon e Paul McCartney) (...) We gave her everything money could buy / She's leaving home after living alone / (...) She's leaving home, bye, bye
(...) E meteu o pé na estrada "like a Rolling Stone..." (...) (<i>Velha roupa colorida</i> , 13)	<i>Like a Rolling Stone</i> (Bob Dylan) How does it feel, how does it feel? / To be on your own, without a home / Like a complete unknown, like a rolling stone? (...)
(...) "Eu não sou cachorro, não! Para viver assim tão humilhado" (...) (<i>Rock-romance de um robô goliardo</i> , 69)	<i>Eu não sou cachorro não</i> (Waldick Soriano) <i>Eu não sou cachorro, não / Pra viver tão humilhado / Eu não sou cachorro, não / Para ser tão desprezado</i> (...) <i>Eu não sou cachorro, não</i> (...)
(...) "Muito jovem pra morrer / E velho pro rock'n'roll!" (<i>Os profissionais</i> , 90)	<i>Too old to rock'n'roll: too young to die!</i> (Jethro Tull, 1976, banda inglesa, cujo vocalista é o escocês Ian Anderson) (...) Now he's too old to Rock'n'Roll but he's too young to die. (...) / Now they're too old to Rock'n'Roll and they're too young to die. / And he was too old to Rock'n'Roll but he was



	<p><i>too young to die. (...)</i></p> <p><i>Muito velho para o rock and roll: muito novo para morrer (Tradução)</i></p> <p>(...) Agora ele é muito velho para Rock'n'Roll mas ele é muito novo para morrer. (...)</p> <p>Agora eles são muito velhos para Rock'n'Roll e eles são muito novos para morrer.</p> <p>(...) E ele era muito velho para o Rock'n'Roll mas ele era muito novo para morrer. (...)</p>
<p>(...) Naquele tempo, quem não queria tomar o poder e que mãe não / tomava comprimidos pra dormir? / – “É proibido proibir!” (...)</p> <p>(<i>Lamento do marginal bem sucedido</i>, 101)</p>	<p><i>É proibido proibir</i> (Caetano Veloso)</p> <p>Eu digo não ao não / Eu digo / <i>É proibido proibir / É proibido proibir / É proibido proibir / É proibido proibir (...)</i></p>
<p>(...) Não querem perder tempo / com essa porcaria que se chama gente. // “Eu não sou cachorro não, / para viver assim tão humilhado” (...)</p> <p>(S.A., 102)</p>	<p><i>Eu não sou cachorro não</i> (Waldick Soriano)</p> <p><i>Eu não sou cachorro, não / Pra viver tão humilhado / Eu não sou cachorro, não / Para ser tão desprezado (...)</i> <i>Eu não sou cachorro, não (...)</i></p>
g) título e trecho de canções, marcada no encarte pelo uso dos parênteses	
Trecho da música de Belchior	Título e Trecho da canção citados
<p>(...) (But tomorrow is another day anyway)</p> <p>(...)</p> <p>(<i>Corpos terrestres</i> (Leitura do CANTICUM CANTICORUM), 34)</p>	<p><i>Another day</i> (Paul McCartney)</p> <p>(...) It's just <i>another day</i> (...)</p> <p><i>Um outro dia</i> (tradução)</p> <p>(...) É apenas <i>um outro dia</i> (...)</p>
<p>(...) (But tomorrow is another day anyway)</p> <p>(...)</p> <p>(<i>Corpos terrestres</i> (Leitura do CANTICUM CANTICORUM), 34)</p>	<p><i>Amanhã</i>⁶⁹ (Guilherme Arantes – novela <i>Dancing' Days</i>)</p> <p>Amanhã, será um lindo dia, da mais louca alegria / Que se possa imaginar / Amanhã, redobrada força p'ra cima, que não cessa / Há de vingar.</p>
<p>(I've got you under my skin...)</p> <p>(<i>Corpos terrestres</i> (Leitura do CANTICUM CANTICORUM), 34)</p>	<p><i>I've got you under my skin</i> (Cole Porter)</p> <p><i>I've got you under my skin / I've got you deep in the heart of me / So deep in my heart, that you're really a part of me / I've got you under my skin (...)</i></p> <p><i>Você está embaixo da minha pele</i> (tradução)</p> <p>Você está embaixo da minha pele / Você está no fundo do meu coração / Bem no fundo do</p>

⁶⁹ Essa música está no mesmo disco que as Frenéticas gravaram.



	meu coração, você realmente é uma parte de mim / E você está embaixo da minha pele (...)
(...) (Com coisa quente é que eu brinco: / take it easy, my Brother Charles, Anjo 45!) (...) (<i>Como se fosse pecado</i> , 36)	<i>Charles Anjo 45</i> (Jorge Ben) (...) <i>Charles... Anjo 45...</i> protetor dos fracos e dos oprimidos (...)
(...) (Com coisa quente é que eu brinco: / take it easy, my Brother Charles, Anjo 45!) (...) (<i>Como se fosse pecado</i> , 36)	<i>Take it easy, my Brother Charles</i> (Jorge Ben) <i>Take it easy my brother Charlie / Take it easy</i> meu irmão de cor (...)
(...) Oh! Baby, tudo vai dar pé... Você sabe, eu também sei... Qual é o problema? / Mas, pelo sim, pelo não, me dê sua mão, igual a seu coração, / (All we need is love!) (...) (<i>Lamento do marginal bem sucedido</i> , 101)	<i>All you need is love</i> (John Lennon) Love, love, love, love, love, love, love, love, love. (...) <i>All you need is love, all you need is love, / All you need is love, love, love is all you need. / Love, love, love, love, love, love, love, love, love. (...)</i>
h) título e trecho de canções, marcada no encarte pelo uso de letras em caixa-alta	
Trecho da música de Belchior	Título e Trecho da canção citados
(...) cantar o mar no céu, LA VIE EN ROSE aqui. (...) (<i>Do mar, do céu, do campo</i> , 66)	<i>La vie en rose</i> (Edith Piaf, 1942) Quand il me prend dans ses bras, / Il me parle tout bas / Je vois <i>la vie en rose</i> , (...)
(...) STUVE pensando em ti, XYZ de mi problema: (...) (<i>Do mar, do céu, do campo</i> , 66)	<i>O x do problema</i> (Noel Rosa, 1936) (...) Ser estrela é bem fácil / Sair do Estácio é que é o <i>X do problema</i> (...)
(...) A-E-I-O-U, doble U, dobre o U / na Cartilha da Juju, Misanu. / A-E-I-O-U/dabliú, dabliú, / que a partilha é de Ubu. (...) / A-E-I-O-U, doble U, dobre o U / na Cartilha da Juju - Misanu. / A-E-I-O-U/dabliú, dabliú, / que a partilha é de Ubu. (<i>Do mar, do céu, do campo</i> , 66)	<i>A.E.I.O.U.</i> (marchinha de Noel Rosa e Lamartine Babo, carnaval de 1932) (..) <i>A. E. I. O. U. / Dabliú, dabliú / Na cartilha da Juju / Juju // A Juju já sabe ler / A Juju sabe escrever / Há dez anos na cartilha / A Juju já sabe ler / A Juju sabe escrever / Escreve sal com ce-cedilha</i> (...)
i) título e trecho de canções, marcada no encarte por aspas e pela citação do nome do compositor	
Trecho da música de Belchior	Título e Trecho da canção citados
(...) Mas trago de cabeça uma canção do rádio / Em que o antigo compositor baiano me dizia: / – “Tudo é divino! Tudo é maravilhoso!” (BIS) (...) Mas sei que nada é divino / Nada / Nada é maravilhoso, nada / Nada é secreto, nada / Nada é misterioso / Não / Nã, nã, nã, nã, nã, nã, nã, nã, nã...	<i>Divino, maravilhoso</i> (Caetano Veloso e Gilberto Gil) (...) <i>Atenção, tudo é perigoso, / tudo é divino maravilhoso</i> (...) <i>Atenção, para o samba exaltação / Atenção, tudo é perigoso / Tudo é divino maravilhoso</i> (...) <i>Atenção, tudo é perigoso / Tudo é divino maravilhoso</i> (...)



(<i>Apenas um rapaz latino-americano</i> , 12)	
(...) “João, o tempo andou mexendo com a gente, Sim! // John, eu não esqueço (ohno! ohno!) / A felicidade é uma arma quente. Quente, quente!” (<i>Comentário a respeito de John</i> , 47)	<i>Happiness is a warm gun</i> (John Lennon) <i>Happiness is a warm gun / Happiness is a warm gun (...)</i> Because <i>happiness is a warm gun / — Yes it is.</i> <i>A felicidade é uma arma quente</i> (tradução) <i>Felicidade é um revolver quente / (...)</i> / <i>Felicidade é um revolver quente // (...)</i> Porque, <i>felicidade é um revolver quente, mamãe (...)</i>
j) título e trecho de canções, marcada no encarte por aspas e pelo discurso direto	
Trecho da música de Belchior	Título e Trecho da canção citados
(...) Eu pergunto ao passarinho: - “Blackbird, assum preto, o (ou no) que se faz?” (...) (<i>Velha roupa colorida</i> , 13)	<i>Blackbird</i> (John Lennon e Paul McCartney) <i>Blackbird singing in the dead of night (...)</i> <i>Blackbird singing in the dead of night (...)</i> <i>Blackbird fly, Blackbird fly / Into the light of the dark black night. (...)</i>
(...) Eu pergunto ao passarinho: - “Blackbird, assum preto, o (ou no) que se faz?” (...) (<i>Velha roupa colorida</i> , 13)	<i>Assum preto</i> (Luís Gonzaga e Humberto Teixeira, 1950) Tudo em vorta é só beleza / Sol de Abril e a mata em frô / Mas <i>Assum Preto, cego dos óio</i> (...) Furaro os óio do <i>Assum Preto</i> / Pra ele assim, ai, cantá de mió (bis) / <i>Assum Preto veve sorto</i> (...)
l) título e trecho de canção, marcada no encarte pelo discurso direto	
Trecho da música de Belchior	Título e Trecho da canção citados
– It’s alright, Ma! (I’m only bleeding) (<i>Corpos terrestres</i> (Leitura do CANTICUM CANTICORUM, 34)	<i>It’s alright, ma (I’m only bleeding)</i> (Bob Dylan) (...) <i>It’s alright, Ma, I’m only sighing. (...)</i> <i>And it’s alright, Ma, I can make it. (...)</i> But <i>it’s alright, Ma, if I can’t please him. (...)</i>
m) título e trecho de canção, marcada no encarte por aspas, pelo itálico e pelo discurso direto	
Trecho da música de Belchior	Título e Trecho da canção citados



<p>(...) Oh! Oh! – E ainda ponho a camisa / Que avisa, precisa: / – <i>I can't get no satisfaction!</i> / (...) Oh! Que cena obscena pedir, pedir: / – Por favor nada de amor! / “<i>I can't get no satisfaction!</i>” (...) Oh! – E ainda ponho a camisa / Que avisa, precisa: / – <i>I can't get no satisfaction!</i> (...) Oh! Que cena, que cena obscena pedir: / – Por favor nada de amor! / “<i>I can't get no satisfaction!</i>” / “<i>I can't get no satisfaction!</i>”</p> <p>(<i>Elegia obscena</i>, 105)</p>	<p><i>(I Can't Get No) Satisfaction</i> (Jagger e Richards, Rolling Stones) <i>I can't get no satisfaction, I can't get no satisfaction / 'Cause I try and I try and I try and I try / I can't get no, I can't get no // (...) // I can't get no satisfaction, I can't get no satisfaction / 'Cause I try and I try and I try and I try / I can't get no, I can't get no (...) can't get no. Oh, no, no, no. Hey, hey, hey / That's what I say / I can't get no satisfaction, I can't get no satisfaction / 'Cause I try and I try and I try and I try / I can't get no, I can't get no (...)</i></p>
n) trecho de canção, marcada no encarte pelo uso de letras em caixa-alta	
Trecho da música de Belchior	Trecho da canção citado
<p>(...) E o seguinte é esse! / BRASIL INZONERO DE VUESTRA MERCED!</p> <p>(<i>O negócio é o seguinte</i>, 71)</p>	<p><i>Brasil</i>, meu Brasil brasileiro meu <i>mulato izoneiro</i>, / vou cantar te nos meus versos (...)</p> <p><i>Aquarela do Brasil</i> (Ary Barroso)</p>
o) trecho de canção, marcada no encarte por meio do discurso direto	
Trecho da música de Belchior	Trecho da canção citado
<p>(...) – As águas vão rolar! (...)</p> <p>(<i>Tambor tantã</i>, 92)</p>	<p><i>As águas vão rolar</i> / Garrafa cheia eu não quero ver sobrar (...)</p> <p><i>Saca-rolha</i> (?)</p>
p) trecho de canção, marcada no encarte pela mudança na disposição da letra	
Trecho da música de Belchior	Trecho da canção citado
<p>2. Teu corpo é meu coró, oh! Irene, e eu quero é ir, Irene Preta, ao bom humor. (Só o homem feito/o homem forte não tem peito pra chorar).</p> <p style="padding-left: 40px;">En la vereda tropical hay cana y canela e crecen las palmas y yo soy un hombre sincero e quero um ombro pra abraçar. (BIS)</p> <p>(<i>Bel-prazer</i>, 37)</p>	<p><i>Yo soy un hombre sincero / De donde crece la palma</i> (...)</p> <p><i>Guantanamera</i> (versão musical de Julian Orbón para poema de José Martí, cantada inicialmente por José Fernández Dias)</p>
q) trecho de canção, marcada no encarte por meio de negrito	
Trecho da música de Belchior	Trecho da canção citado
<p>(...) E, à noite, eu entro num cinemascope, / TECHNICOLOR/PANAVISION, / daqueles de cowboy... / - De que vale a minha boa vida de playboy? (...)</p> <p>(<i>E que tudo mais vá para o céu</i>, 62)</p>	<p>(...) E a sua ausência é todo o meu tormento / Quero que você me aqueça nesse inverno / E que tudo mais vá pro inferno / De que vale a minha boa vida de playboy (...)</p> <p><i>Quero que vá tudo pro inferno</i> (Roberto Carlos e Erasmo Carlos)</p>
r) trecho de canção, marcada no encarte pela menção do compositor da canção	
Trecho da música de Belchior	Trecho da canção e compositor citados



<p>(...) Caiam por cima de mim, / Caiam por cima de mim! / Jambalaia, eu topo essa vaia! Tomara que caia, / Caiam por cima de mim, / Caiam por cima de mim! // Suando - soando uma salsa Caymi, e sem sair do bem-bom (...) (<i>Bucaneira</i>, 75)</p>	<p>O Que é que a baiana tem? / O Que é que a baiana tem? // Tem torço de seda, tem! / Tem brincos de ouro tem! / Corrente de ouro tem! / Tem pano-da-costa, tem! / Sandália enfeitada, tem! / Tem graça como ninguém / Como ela requebra bem! // Quando você se requebrar / <i>Caia por cima de mim / Caia por cima de mim / Caia por cima de mim // O Que é que a baiana tem? / O Que é que a baiana tem? / O Que é que a baiana tem? / O Que é que a baiana tem? // Tem torço de seda, tem! / Tem brincos de ouro tem! / Corrente de ouro tem! / Tem pano-da-costa, tem! / Sandália enfeitada, tem! / Só vai no Bonfim quem tem / (O Que é que a baiana tem?) / Só vai no Bonfim quem tem / Só vai no Bonfim quem tem // Um rosário de ouro, uma bolota assim / Quem não tem balagandãs não vai no Bonfim / (Oi, não vai no Bonfim) / (Oi, não vai no Bonfim)</i> <i>O que é que a baiana tem? (Dorival Caymmi)</i></p>
<p>s) trecho de canção, marcada no encarte pelo uso de aspas, de letras em caixa-alta, do discurso direto e pela citação do nome do compositor da canção</p>	
<p>Trecho da música de Belchior</p> <p>(...) Foi por medo de avião / que eu segurei pela 1ª vez a tua mão. / Agora ficou fácil. / Todo mundo compreende aquele toque Beatle: / – “I WANNA HOLD YOUR HAND!” (BIS) / aquele toque beatle: – “I WANNA HOLD YOUR HAND!” / Yes, yes, yes... Yes, yes, yes... Yes, yes, yes, yes (<i>Mêdo de avião</i>, 41)</p>	<p>Trecho da canção citado</p> <p>Oh yeah, I'll tell you something, / I think you'll understand. / When I'll say that something / <i>I wanna hold your hand, / I wanna hold your hand, / I wanna hold your hand. // Oh please, say to me / You'll let me be your man / And please, say to me / You'll let me hold your hand. / Now let me hold your hand, / I want to hold your hand. (...)</i> <i>I Want To Hold Your Hand</i> (John Lennon e Paul McCartney)</p>
<p>t) trecho de canções, marcada pelo caráter de destacabilidade do título da música de Belchior</p>	
<p>Título da música de Belchior</p> <p>(<i>Senhor dono da casa</i>, 03)</p> <p>ai! meu senhor dono da casa / acorde, pois o sol quer lhe dizer / que a morte fez metade do caminho / abra, que sou seu vizinho / saia pra</p>	<p>Trecho da canção citado</p> <p><i>Pedido de abrição de porta</i> (Reisado⁷⁰)</p> <p><i>Abris a porta / Se quereis abrir / Que somos de longe / Queremos nos ir</i></p>

⁷⁰ O reisado é um dos autos populares próprios da época natalina que se filia ao vasto ciclo de folguedos derivados das *janeiras* e *Reis* portuguesas, como as *folias de Reis* de São Paulo e do Rio de Janeiro, o *bumba-meu-boi* do Nordeste, o *reis-de-boi* do Espírito Santo, o *boi-de-mamão*, do Paraná e Santa Catarina, o *boizinho* do Rio Grande do Sul, e o *boi-bumbá*, da Amazônia. Seu desenvolvimento consiste numa série de episódios, alguns já existentes nos ranchos de janeiros e reiseiros portugueses, como o *pedido de abrição de porta* e a *louvação aos donos da casa*.



me responder (...)	<p><i>A louvação aos donos da casa</i></p> <p><i>Senhor dono da casa / Olhos da cana caiana: / Quanto mais a cana cresce / Mais aumenta a sua fama</i></p> <p><i>Fim do auto</i> (a ceia, em que se renovam os agradecimentos aos donos da casa)</p> <p><i>O senhor dono da casa / É quem pode vestir véu / É quem se pode adorar / Debaixo do Deus do Céu...</i></p> <p><i>Despedida</i></p> <p><i>Dono da casa / Adeus que eu me vou / Até para o ano / Se nós vivo for</i></p>
<i>(Beijo molhado, 72)</i> Um beijo molhado, / escandalizado, / mas sintonizado / em nossa estação. (...)	<p>(...) É um corpo delgado / Da cor do pecado / Que faz tão bem / <i>Esse beijo molhado / Escandalizado que você deu / Tem sabor diferente (...)</i></p> <p><i>Da cor do pecado</i> (Alberto Simões, Bororó)</p>
<i>(Notícia de terra civilizada, 97)</i> Era uma vez um cara do interior... / Que vida boa, água fresca e tudo mais. / Rádio e notícia de terra civilizada / entram no ar, da passarada (...)	<p>Riacho do Navio, corre pro Pajeú / O Rio Pajeú vai despejar no São Francisco (...) Dormir ao som do chocalho / E acordar co' a <i>passarada / Sem rádio, sem notícia das terra civilizada / Sem rádio, sem notícia das terra civilizada</i></p> <p><i>Riacho do Navio</i> (Zé Dantas & Luiz Gonzaga)</p>
u) trecho de canção, marcada no encarte pelo uso de parênteses	
Trecho da música de Belchior	Trecho da canção citado
<p>(...) (Medo, o meu boi, morreu. O que será de mim? / Manda buscar outro, maninha, no piauí!) (...)</p> <p><i>(Pequeno mapa do tempo, 26)</i></p>	<p><i>Bumba-meu-boi</i>⁷¹</p> <p><i>A morte do boi</i> (trecho que compõe a parte semifinal desta dança dramática do folclore cearense.</p> <p>O meu boi morreu / O que será de mim, / Vou mandar buscar outro, ó maninha / Lá no Piauí</p>
v) trecho de canção, marcada por aspas e pelo discurso direto	
Trecho da música de Belchior	Trecho da canção citado
<p>(...) Se eu vejo correr uma estrela no céu / eu</p>	<p>Se continuar escrevendo bonito desse jeito, entro pra sua igreja. <i>Deus te guie, zelação!</i></p>

⁷¹ Assim como o reisado é um Auto Popular, caracterizado por uma representação dramática (entremeios) coreografada. Tem como figura central, evidentemente, o boi. Representa-o um arcabouço de madeira coberto de pano ordinário e colorido, com uma pessoa recurvada dentro e que, no desenrolar do drama pula, dança e berra. Quase todos os municípios cearenses o encenam, como igualmente, na periferia da capital, onde se fixam os sertanejos que para aqui migraram. A dança do boi começa com a estrofe inicial do romance português da *Bela pastora*: Pastorzinha mana / Que fazeis aqui, / Pastorando o gado, ó maninha, / Que eu aqui perdi



<p> digo: – “Deus te guie, zelação! / Amanhã vou ser feliz” (...)</p> <p>(<i>Brincando com a vida</i>, 33)</p>	<p>Luis Gonzaga</p>
--	---------------------

TIPOS DE CITAÇÃO (TEXTUAL-MUSICAIS) <i>Prática discursiva literária</i>	
a) trecho de texto, marcada por fazer parte do refrão da música de Belchior	
Trecho da música de Belchior	Trecho do texto citado
<p>(...) Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro (BIS) / Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro / Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro (...)</p> <p>(<i>Sujeito de sorte</i>, 15)</p>	<p>(...) Eu já cantei no Recife / Na porta do Pronto Socorro / Ganhei duzentos mil réis / Comprei duzentos cachorro / <i>Morri no ano passado / Mas este ano eu não morro</i> (...)</p> <p>(Zé Limeira)</p>
b) textos com valor de ditado ou provérbio (máximas ou sentenças comuns a todo um grupo social), marcada pela mudança na entonação (do canto <i>cantado</i> para o canto <i>falado</i>; num tom mais baixo ou mais alto)	
Trecho da música de Belchior	Texto citado
<p>(...) A verdade está no vinho: / (IN VINO VERITAS)!</p> <p>(<i>Objeto direto</i>, 52)</p>	<p><i>In vino veritas!</i> (Plinio el Viejo, escritor romano, 23-79 d.C., História Natural, 14, 141)</p>
<p>(...) Mas é bom tomar cuidado com quem entende o riscado: / TO BE OR NOT TO BE quer dizer: TER OU NÃO TER. (3 vezes)</p> <p>(<i>Ter ou não ter</i>, 39)</p>	<p><i>To be or not to be</i> (Monólogo de Hamlet, William Shakespeare)</p>

TIPOS DE CITAÇÃO (TEXTUAL-MUSICAIS) <i>Prática discursiva literomusical</i>	
a) título e trecho de canções, marcada pela inserção do arranjo melódico e vocal da canção citada	
Trecho da música de Belchior	Título e trecho da canção citados
<p>(...) Oh! Oh! – E ainda ponho a camisa / Que avisa, precisa: / – <i>I can't get no satisfaction!</i> // (..) / Oh! Que cena obscena pedir, pedir: / – Por favor nada de amor! / “<i>I can't get no satisfaction!</i>” // (...) / Oh! – E ainda ponho a camisa / Que avisa, precisa: / – <i>I can't get no satisfaction!</i> // (...) / Oh! Que cena, que cena obscena pedir: / – Por favor nada de amor! / “<i>I can't get no satisfaction!</i>” / “<i>I can't get no satisfaction!</i>”</p> <p>(<i>Elegia obscena</i>, 105)</p>	<p>(<i>I Can't Get No Satisfaction</i> (Jagger e Richards, Rolling Stones)</p> <p><i>I can't get no satisfaction, I can't get no satisfaction / 'Cause I try and I try and I try and I try / I can't get no, I can't get no // (...) // I can't get no satisfaction, I can't get no satisfaction / 'Cause I try and I try and I try and I try / I can't get no, I can't get no // (...) // I can't get no. Oh, no, no, no. Hey, hey, hey / That's what I say / I can't get no satisfaction, I can't get no satisfaction / 'Cause I try and I try and I try and I try / I can't get no, I can't get no (...)</i></p>



<p>(...) Only you, only you sabe dar! / Only you, only you, only you sabe dar! (...) Ié, ié, ié, ié, ié, ié – only you (bis) (..) Only you, only you saber ser, sabe dar / Only you, only you, tip, tip, tip, tip, trúú (...) Iê, iê, iê, iê, iê, iê – only you (bis)</p> <p>(<i>Beijo molhado</i>, 72)</p>	<p><i>Only You</i> (Ringo Starr) <i>Only you</i>, can make this world seem right / <i>Only you</i>, can make the darkness bright / <i>Only you</i>, and you alone, can thrill me like you do / And fill my heart with love for <i>only you</i> // <i>Only you</i>, can make this change in me (...) my one and only you // <i>Only you</i>, can make this change in me (...) the magic that you do / You're my dream come true / my one and <i>only you</i> // One and <i>only you</i>....</p>
<p>(...) Oh! Diana suburbana, sul-americana, (...) Only you, only you saber ser, sabe dar / Only you, only you, tip, tip, tip, tip, trúú (...) Iê, iê, iê, iê, iê, iê – only you (bis)</p> <p>(<i>Beijo molhado</i>, 72)</p>	<p><i>Diana</i> (Paul Anka) I'm so young and you're so old / This, my darling, I've been told / I don't care just what they say / 'Cause forever I will pray / You and I will be as free / As the birds up in the trees / Oh, please stay by me, Diana // Thrills I get when you hold me close / Oh, my darling, you're the most / I love you but do you love me / Oh, Diana, can't you see / I love you with all my heart / And I hope we will never part / Oh, please stay with me, Diana // Oh, my darlin', oh, my lover / Tell me that there is no other / I love you with my heart / Oh-oh, oh-oh, oh-oh / Only you can take my heart / Only you can tear it apart / When you hold me in your loving arms / I can feel you giving all your charms / Hold me, darling, ho-ho hold me tight / Squeeze me baby with-a all your might / Oh, please stay by me, Diana / Oh, please, Diana / Oh, please, Diana / Oh, please, Diana</p> <p>(Versão para o português) Não se esqueça meu amor / Que quem mais te amou foi eu / Sempre foi o teu calor / Que minha alma aqueceu / E num sonho para dois / Viveremos a cantar / Aaaa cantar o amor Diana / Nos teus braços sem querer / Quase sempre vou parar / Não consigo te esquecer / O Diana vem sonhar / Que eu te quero meu amor / Vem trazer o teu calor / Vem viver pra mim Diana / Vem querida, minha vida, vem depressa! / Que eu te espero, e eu te quero, com paixão! / Ooo, ooo, ooooo! / Only you vai me fazer feliz / Only you é tudo aquilo que eu quis / Para mim tu és a felicidade / E sem ti eu morrerei de saudade / Vem amor, vem amor, por favor, vem pra mim... / Vem... viver pra mim Diana / Pra mim Diana / Pra mim Diana</p>



b) título e trecho de canções, marcada pela mudança na entonação da música (do canto cantado para o canto falado; num tom mais baixo ou mais alto); no instante em que Belchior insere na canção o verso da música citada, ele pára de cantar e fala o trecho	
Trecho da música de Belchior	Título e Trecho da canção citados
(...) – sem pecado abaixo do equador – (...) <i>(Jornal blues (canção leve de escárnio e maldizer), 80)</i>	<i>Não existe pecado ao sul do equador</i> (Chico Buarque e Ruy Guerra, 1973) <i>Não existe pecado do lado de baixo / Do Equador (...)</i>
(...) – It's alright, Ma! (I'm only bleeding) (...) <i>(Corpos terrestres (Leitura do CANTICUM CANTICORUM, 34)</i>	<i>It's alright, ma (I'm only bleeding)</i> (Bob Dylan) (...) <i>It's alright, Ma, I'm only sighing. (...)</i> <i>And it's alright, Ma, I can make it. (...)</i> But <i>it's alright, Ma, if I can't please him. (...)</i>
(I've got you under my skin...) <i>(Corpos terrestres (Leitura do CANTICUM CANTICORUM, 34)</i>	<i>I've got you under my skin</i> (Cole Porter) <i>I've got you under my skin / I've got you deep in the heart of me / So deep in my heart, that you're really a part of me / I've got you under my skin (...)</i> <i>Você está embaixo da minha pele</i> (tradução) <i>Você está embaixo da minha pele / Você está no fundo do meu coração / Bem no fundo do meu coração, você realmente é uma parte de mim / E você está embaixo da minha pele (...)</i>
(...) (But tomorrow is another day anyway) (...) <i>(Corpos terrestres (Leitura do CANTICUM CANTICORUM), 34)</i>	<i>Another day</i> (Paul McCartney) (...) <i>It's just another day (...)</i> <i>Um outro dia</i> (tradução) (...) <i>É apenas um outro dia (...)</i>
1 Até amanhã, se o homem quiser... – mesmo se chover, Volto pra viver, mulher. (...) <i>(Até à manhã, 40)</i>	<i>Até amanhã se Deus quiser / Se não chover / Eu volto pra te ver / Ó mulher (...)</i> <i>Até Amanhã</i> (Noel Rosa)
(...) “Eu não sou cachorro, não! Para viver assim tão humilhado” (...) <i>(Rock-romance de um robô goliardo, 69)</i>	<i>Eu não sou cachorro não</i> (Waldick Soriano) <i>Eu não sou cachorro, não / Pra viver tão humilhado / Eu não sou cachorro, não / Para ser tão desprezado // (...) // Eu não sou cachorro, não (...)</i>
(...) “É proibido proibir!” (...) <i>(Lamento do marginal bem sucedido, 101)</i>	<i>É proibido proibir</i> (Caetano Veloso) (...) <i>É proibido proibir / É proibido proibir /</i>



Alá-lá-ô! (<i>Bucaneira</i> , 75)	
d) trecho de canções, marcada pela inserção do arranjo melódico e vocal da canção citada	
Trecho da música de Belchior	Trecho da canção citada
Todo mundo compreende aquele toque Beatle: / – “I WANNA HOLD YOUR HAND!” (BIS) / aquele toque beatle: – “I WANNA HOLD YOUR HAND!” / Yes, yes, yes... Yes, yes, yes... Yes, yes, yes, yes (<i>Mêdo de avião</i> , 41)	<i>I wanna hold your hand, / I wanna hold your hand, / I wanna hold your hand.</i> <i>I Want To Hold Your Hand</i> (John Lennon e Paul McCartney)
(...) Eu nasci lá numa terra / onde o céu é o próprio chão. (<i>Carisma</i> , 30)	(...) Nesta viola eu canto e gemo de verdade / Cada quadra representa uma saudade // <i>Eu nasci naquela serra / Num ranchinho beira-chão / Todo cheio de buraco / Onde a luz faz clarão</i> (...) <i>Tristeza do Jeca</i> (Angelino de Oliveira)
e) trecho de canção, marcada pela mudança na melodia no instante da citação	
Trecho da música de Belchior	Trecho da canção citada
(...) Ai! Ai! que bom, que bom que é / a lua branca, um cristão andando a pé! / Ai! ai! que bom, que bom se eu for / pés no riacho, água fresca, Nosso Senhor! (...) (<i>Monólogo das Grandezas do Brasil</i> , 63)	<i>Ai, ai, que bom / Que bom, que bom que é / Uma estrada e uma cabocla / Cum a gente andando a pé / Ai, ai, que bom / Que bom, que bom que é / Uma estrada e a lua branca / No sertão de Canindé</i> (...) <i>Estrada de Canindé</i> (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira)
f) trecho de canção, marcada pela mudança na entonação da música (do canto cantado para o canto falado; num tom mais baixo ou mais alto); no instante em que Belchior insere na canção o verso da música citada, ele pára de cantar e fala o trecho	
Trecho da música de Belchior	Trecho da canção citada
(...) Se eu vejo correr uma estrela no céu / eu digo: –“Deus te guie, zelação! / Amanhã vou ser feliz” (...) (<i>Brincando com a vida</i> , 33)	Se continuar escrevendo bonito desse jeito, entro pra sua igreja. <i>Deus te guie, zelação!</i> Luis Gonzaga
(...) There’s no Political solution, meus caros estudantes! (...) <i>Jornal blues (canção leve de escárnio e maldizer)</i> , 80)	<i>There’s no Political solution</i> (Sting)
g) trecho de canção, marcada por fazer parte do refrão	
Trecho da música de Belchior	Trecho da canção citada
(...) Desarmement! / Je chant quelle etoile rouge... En passant! / Allons, enfants! Allons	<i>Allons enfants</i> de la Patrie, /Le jour de gloire est arrivé (...)



<p>enfants! / Allons, enfants! Allons enfants! / Desarmement! Allons enfants! / Desarmement! Allons enfants! / Desarmement! Desarmement! / Desarmement! Desarmement! / Allons enfants! / Desarmement! / Allons enfants! / Desarmement! / Allons enfants! Allons enfants! (<i>Extra Cool</i>, 78)</p>	<p>(tradução) Avante, filhos da Pátria, /O dia da Glória chegou (...) <i>La Marseillaise</i> (composto por Rouget de Lisle, em Strasbourg no ano de 1792, o “Canto da Guerra para a armada de Rhin” transformou-se na <i>Marseillaise</i> e foi decretado hino nacional em 1795).</p>
--	--

Como pode ser conferido no quadro acima, encontramos nas canções variados tipos de citação, as quais são identificadas por diversas modalidades de marcas. Com relação às diferentes formas de marcação (tipográfica ou não) usadas pelo sujeito para indicar a citação, em nossas hipóteses tínhamos previsto apenas as aspas, as letras em caixa-alta e os parênteses. O nosso corpus, no entanto, mostrou-nos, além dessas, outras maneiras utilizadas por Belchior para demarcar a fronteira entre o seu texto e o dos autores e compositores citados por ele.

São citados títulos e trechos de textos (poemas, livros) e títulos e trechos de canções ou óperas, marcados no encarte pelo caráter de destacabilidade do título da música de Belchior, por letras em caixa-alta, pelas iniciais maiúsculas, pelo negrito, pela indicação do nome do autor do texto ou do compositor da canção, pelo uso de parênteses, pela mudança na disposição da letra, pelo discurso direto, pelo itálico, por aspas e pela indicação do nome da obra. Essas marcas tipográficas aparecem tanto sozinhas quanto em conjunto.

Belchior cita textos clássicos da literatura brasileira e mundial como a *Divina Comédia* de Dante, o *Elogio à Loucura* de Erasmo de Roterdan, a *Lira dos Vinte Anos* de Álvares de Azevedo, o *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco, a versão vulgata da Bíblia, a *Comédia Humana* de Balzac, *O corvo* de Alan Poe, *A cruz da estrada* de Castro Alves, as *Canções de Inocência e Experiência* de Willian Blake, *As flores do mal* de Baudelaire, a *Via-Láctea* de Bilac, *Âge d'or*, *Jeunesse* e *Chanson de la Plus Haute Tour* de Rimbaud, o *Tis vain to struggle* de Byron, o *to be or not to be* de Shakespeare e *Os Sertões* de Euclides da Cunha.

Os textos de músicas citados também são clássicos no âmbito da composição brasileira e mundial. Assim, aparecem *Divino maravilhoso* e *Alegria, alegria* de Veloso e Gil, *É proibido proibir*, também de Caetano, *Madame Butterfly* de Puccini, *Acorda, amor* de Chico Buarque, *Another day*, *Happiness is a warm gun*, *I want to hold your hand*, *Here come the sun*, *Blackbird*, *All you need is love* e *She's leaving home* dos Beatles, a *Guantanamera* de José Martí, o *País tropical* de Benjor, o *Le Colonel* de Jacques Brel, o *Eu não sou cachorro*



não de Waldick Soriano, *La vie en rose* de Piaf, *O x do problema* e *A.E.I.O.U* de Noel, *Assum preto* e *Riacho do Navio* de Luís Gonzaga e Zé Dantas, *I can't get no satisfaction* dos Stones, a *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso, o *Quero que vá tudo pro inferno* de Roberto e Erasmo, o *Da cor do pecado* de Bororó, *O que é que a baiana tem?* de Caymmi, a marchinha carnavalesca *Saca-rolha, cantigas de Reis* e do *Bumba-me- boi*.

A seguir, vejamos mais detalhadamente alguns casos de citação encontrados no corpus.

Para mostrarmos como se dá a relação entre os textos das canções de Belchior e textos anteriores literários e musicais, analisamos a canção *Velha Roupas Coloridas*.

Você não sente, nem vê / Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo, / Que uma nova mudança, em breve, vai acontecer / E o que há algum tempo, era jovem e novo - hoje é antigo / E precisamos, todos, rejuvenescer // Nunca mais meu pai falou: / - “She’s leaving (living) home” / E meteu o pé na estrada “like a Rolling Stone...” / Nunca mais eu convidei minha menina / Para correr no meu carro... (- loucura, chiclete e som) / Nunca mais você saiu à rua, em grupo reunido / O dedo em V, cabelo ao vento, amor e flor... (que é do cartaz?) // No presente, a mente, o corpo é diferente / E o passado é uma roupa que não nos serve mais (BIS) // Você não sente, nem vê / Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo, / Que uma nova mudança, em breve, vai acontecer / E o que há algum tempo, era jovem e novo - hoje é antigo / E precisamos, todos, rejuvenescer // Como Poe, poeta louco americano, / Eu pergunto ao passarinho: - “Blackbird, assum preto, o (ou no) que se faz?” / E raven-never-raven-never-raven-never, raven, never, raven / E revem-never-raven-never-raven-never, raven, never, raven / Assum preto, passo preto, Blackbird, me responde: - “Tudo já ficou atrás” / E raven-never-raven-never-raven-never, raven, never, raven / E raven-never-raven-never-raven-never, raven, never, raven / Blackbird, assum preto, passo preto, me responde: - “O passado nunca mais” // Você não sente, nem vê / Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo, / Que uma nova mudança, em breve, vai acontecer / O que há algum tempo, era jovem, novo - hoje é antigo / E precisamos, todos, rejuvenescer. (3 vezes)

O título dessa balada leve e compassada, à moda de Bob Dylan, sugere que seu conteúdo abordará de forma crítica um tema relativo ao passado, pela utilização do adjetivo *velha*. A canção data de 1976: fase posterior ao aparecimento da filosofia *hippie*, do paz e amor, da liberdade plena. Assim, o título pode ser tanto uma crítica às velhas roupas coloridas usadas pela geração hippie quanto à vestimenta colorida usada nas passeatas e nos protestos pré-AI5.

A cenografia principal da música é a de uma conversa de alguém que dá conselhos a um amigo. O sexo do sujeito (empírico) que enuncia é ambíguo. Ora ele se apresenta como uma mulher (*Nunca mais meu pai falou: / - “She’s leaving home” / E meteu o pé na estrada* /), ora como um homem (*Nunca mais eu convidei minha menina / para correr no meu carro...*). Talvez essa instabilidade de sexos sirva para mostrar que, nessa época, toda a juventude (moças e rapazes) está presa: as mulheres dentro de casa sem poder sair e os



homens com a impossibilidade de poder circular livremente, seja a pé ou de carro com uma namorada ou com os amigos. Belchior, para construir essa cenografia da jovem que não pode sair do lar, cita captativamente a canção dos Beatles *She's leaving home*⁷², ou *Ela está deixando a casa*. Essa canção começa narrando a história de uma jovem que sai escondida da casa dos pais, quarta-feira, às cinco da manhã, deixando apenas um bilhete. Logo após girar silenciosamente a chave da porta dos fundos, pisa do lado de fora e se sente livre. Depois da voz do narrador, entra a voz dos pais, dividida entre a do cantor e a do coro:

Ela (nós demos a ela a maior parte de nossas vidas) está saindo (sacrificamos a maior parte de nossas vidas) de casa (nós demos a ela tudo o que o dinheiro podia comprar) (...) Ela (nós nunca pensamos em nós) está saindo (nunca um pensamento pra nós mesmos) de casa (nós batalhamos duro durante toda a vida para sobreviver).

Na canção da banda inglesa, são claros os dois discursos divergentes: o dos pais, que fazem tudo pela criação dos filhos, e o dos jovens, que anseiam por independência a qualquer custo. Mas na letra de Belchior, aqueles tempos de liberdade dos filhos não existiam mais, tinham sido tolhidos. É a própria filha que constata essa realidade (*Nunca mais meu pai falou: / - "She's leaving home" / E meteu o pé na estrada*). Nesse momento, outra citação captativa, (*"like a Rolling Stone..."*)⁷³, dessa vez de Bob Dylan, um quase contemporâneo dos Beatles e cuja obra tem como temática central a liberdade dos homens. *Rolling stone* significa *pedra que rola*; vem da expressão "uma pedra que rola não carrega limo" (*a rolling stone carries no*

⁷² Do álbum *Sgt. Pepper's lonely hearts club band*, 1967.

⁷³ *Like a Rolling Stone* (Bob Dylan, tradução)

Era uma vez, você vestia-se tão bem / Dava esmola aos mendigos quando estavas na maior / Não foi? / As pessoas chamavam, dizendo "Cuidado boneca / Você está arriscando-se a cair" / Você achou que todos eles estavam brincando com você / Você costumava rir de todos os que andavam a vadiar / Agora você não fala tão alto / Agora você não parece tão orgulhosa / De ter que lutar pela sua próxima refeição / *Como se sente? / Como se sente? / Por estar sem um lar? / Como uma completa estranha? / Como uma pedra que rola? / Você frequentou a melhor escola / Muito bem, Senhorita Solitária / Mas você sabe que você apenas estava lá a fazer de corpo presente / E ninguém jamais lhe ensinou / Como viver nas ruas / E agora você descobre (que) / Você vai ter que se acostumar com isso / Você dizia que jamais condescenderia / Com o vagabundo misterioso, mas agora você percebe / Que ele não tinha alibis / Enquanto você olha fixamente para o vácuo dos seus olhos / E pergunta, quer fazer negócio? / Como se sente? / Como se sente? / Por estar por sua conta? / Sem nenhuma direção para casa / Como uma estranha? / Como uma pedra que rola? / Você nunca se virou para ver as carrancas / Dos equilibristas e dos palhaços / Enquanto todos eles chegavam / E faziam truques para você / Você jamais entendeu que isso não é bom / Você não deveria deixar as outras pessoas / Divertir-se no seu lugar / Você antigamente cavalgava o cavalo cromado / Com o seu diplomata / Que carregava no ombro um gato siamês / Não é difícil quando você descobre que / Ele realmente não era tudo que aparentava ser / Depois que ele levou de você tudo o que podia roubar? / *Como se sente? / Como se sente? / Por estar por sua conta? / Sem nenhuma direção para casa / Como uma completa estranha? / Como uma pedra que rola? / Princesa no campanário e todas as pessoas bonitas / Estão todas bebendo e pensando que estão por cima / Trocando presentes caros e coisas / Mas é melhor você surripiar o seu anel de brilhante / É melhor você penhorá-lo, / Você antigamente era tão divertida / Com o Napoleão de trapos e a linguagem que ele usava / Vá para ele agora, ele chama-a, você não pode recusar / Quando você não tem nada, você não tem nada a perder / Você está invisível agora / Você não tem mais segredos a ocultar.**



moss). Uma vez que o limo somente se dá em local sedimentado, nessa frase a metáfora sugere uma pessoa que não tem paradeiro certo e que geralmente não fica muito tempo em lugar algum. Em português, costuma-se dizer que uma pessoa assim “não tem raiz”, substituindo a metáfora da pedra pela da planta.

Belchior, por meio do enunciador, instaura na canção uma oposição entre passado e presente. Segundo ele, o passado (tempo das roupas coloridas, do antigo, do sair à rua em grupo, do dedo em forma de V que representa um pedido de “paz e o amor”, dos cartazes pregados nas paredes, do amor e flor de João Gilberto) e todas as referências ligadas a esse período estavam velhas, *sem serventia (o passado é uma roupa que não nos serve mais.)*. E no tempo presente era preciso mudar, rejuvenescer (*uma nova mudança, em breve, / vai acontecer. / E o que há algum tempo, era jovem e novo / - hoje é antigo. / E precisamos, todos, rejuvenescer.*). Representando essa relação de temporalidades diferentes, Belchior cita captativamente o poema *O corvo* e seu autor (Edgar Allan Poe)⁷⁴, a canção *Blackbird*⁷⁵ (1968)

⁷⁴ *O Corvo* (Edgar Allan Poe / tradução portuguesa por Fernando Pessoa, 1924)

Numa meia-noite agreste, quando eu lia, lento e triste, / Vagos curiosos tomos de ciências ancestrais, / E já quase adormecia, ouvi o que parecia / O som de alguém que batia levemente a meus umbrais. / "Uma visita", eu me disse, "está batendo a meus umbrais. / *É só isto, e nada mais.*" / Ah, que bem disso me lembro! Era no frio dezembro / E o fogo, morrendo negro, urdia sombras desiguais. / Como eu qu'ria a madrugada, toda a noite aos livros dada / P'ra esquecer (em vão!) a amada, hoje entre hostes celestiais - / Essa cujo nome sabem as hostes celestiais, / *Mas sem nome aqui jamais!*

Como, a tremer frio e frouxo, cada reposteiro roxo / Me incutia, urdia estranhos terrores nunca antes tais! / Mas, a mim mesmo infundindo força, eu ia repetindo: / "É uma visita pedindo entrada aqui em meus umbrais; / Uma visita tardia pede entrada em meus umbrais. / *É só isto, e nada mais.*" / E, mais forte num instante, já nem tardo ou hesitante, / "Senhor", eu disse, "ou senhora, decerto me desculpais; / Mas eu ia adormecendo, quando viestes batendo / Tão levemente, batendo, batendo por meus umbrais, / Que mal ouvi..." E abri largos, franqueando-os, meus umbrais. / *Noite, noite e nada mais.* (...)

E esta ave estranha e escura fez sorrir minha amargura / Com o solene decoro de seus ares rituais. / "Tens o aspecto tosquiado", / disse eu, "mas de nobre e ousado, / Ó velho Corvo emigrado lá das trevas infernais! / Dize-me qual o teu nome lá nas trevas infernais." / *Disse o Corvo, "Nunca mais."*

Pasmei de ouvir este raro pássaro falar tão claro, / Inda que pouco sentido tivessem palavras tais. / Mas deve ser concedido que ninguém terá havido / Que uma ave tenha tido pousada nos seus umbrais, / Ave ou bicho sobre o busto que há por sobre seus umbrais, / *Com o nome "Nunca mais"*.

Mas o Corvo, sobre o busto, nada mais dissera, Augusto, / Que essa frase, qual se nela a alma lhe ficasse em ais. / Nem mais voz nem movimento fez, e eu, em meu pensamento / Perdido, murmurei lento, "Amigos, sonhos – mortais / Todos - todos já se foram. Amanhã também te vais." / *Disse o Corvo, "Nunca mais"*. (...)

"Que esse grito nos aparte, ave ou diabo!", eu disse. "Parte! / Torna à noite e à tempestade! Torna às trevas infernais! / Não deixes pena que ateste a mentira que disseste! / Minha solidão me reste! Tira-te de meus umbrais! / Tira o vulto de meu peito e a sombra de meus umbrais!" / *Disse o Corvo, "Nunca mais"*.

E o Corvo, na noite infinda, está ainda, está ainda, / No alvo busto de Atena que há por sobre os meus umbrais. / Seu olhar tem a medonha cor de um demônio que sonha, / E a luz lança-lhe a tristonha sombra no chão mais e mais. / E a minha alma dessa sombra que no chão há mais e mais, / *Libertar-se-á... nunca mais!*

⁷⁵ *Blackbird* (John Lennon e Paul McCartney, tradução de Emmerson Nogueira)

Passáro Negro / Passáro negro cantando no silêncio da noite / Pegue estas asas quebradas e aprenda a voar / Toda sua vida / Você só esperava por este momento para sugerir / *Passáro negro* cantando no silêncio da noite / Pegue estes olhos fundos e aprenda a enxergar / Toda sua vida / Você só esperava por este momento / Para ser livre, voe passáro negro, voe / Para dentro da luz da noite escura e negra / Voe passáro negro / Para dentro da luz



dos Beatles e *Assum preto*⁷⁶ (1950) de Luís Gonzaga e Humberto Teixeira. Ele retoma aqui, por trás dessas três aves negras, três tempos e três espaços distintos. O corvo, passando do continente americano para o europeu, voa do século XIX para o seguinte travestido com as penas do Blackbird. Mas os dois passarinhos pretos estrangeiros também têm seu representante no Brasil, mais especificamente no Nordeste, o assum preto. O enunciador, diante da incerteza de como agir nesse presente confuso, pede ajuda aos passarinhos (*eu pergunto ao passarinho: / - “Blackbird, assum preto, o (ou no) que se faz?”*). E os pássaros blackbird e assum preto, num diálogo da Europa com o Brasil, mais especificamente da Europa com a América Latina, entremeado a um jogo concretista entre *never* e *raven*, ou seja, entre nunca e corvo, respondem se utilizando da voz do pássaro americano: (*assum preto, passo preto, Blackbird, me responde: / - “Tudo já ficou atrás”. (...) blackbird, assum preto, passo preto, me responde: / - “O passado nunca mais”*). E essas duas citações do poema *O corvo* constataam a morte do passado. A comparação entre esses três espaços (Brasil, EUA e Europa) também é expressa na canção *O negócio é o seguinte* (*Tal América, / qual Europa, / igual Sertão!*)).

No que se refere a todas essas dicotomias (passado/presente; velho/novo; pai/filho) evidenciadas em sua obra, Belchior acredita:

Eu creio que a minha música ultrapassa um pouco ou tenta ultrapassar essa questão do conflito, puro e simples, de geração, assim como o relativo a uma faixa etária. A minha música tentou abranger um fato anexo a essa questão da idade que era a tensão entre o novo e o antigo, a tensão entre a tradição e a eventual modernidade. O conflito de geração pra mim foi mais nesse sentido, do que um conflito entre pais e filhos, por exemplo. A não ser, se a gente tomar esse conflito do ponto de vista simbólico: o pai como autoridade, como o passado, como a estabilidade, e o filho como a aventura, a fragilidade e, sobretudo, o descaminho. Mas na verdade, a minha música inteira é sobre o desconcerto do mundo. É uma visão mais filosófica do que sociológica. Eu falo mais do desconcerto do mundo do que do conflito de gerações (AURÉLIA e RABÊLO, 2005).

da noite escura e negra / Passáro negro cantando no silêncio da noite / Pegue essas asas quebradas e aprenda a voar / Toda sua vida / Você só esperava por este momento para surgir.

⁷⁶ *Assum preto* (Luís Gonzaga e Humberto Teixeira)

Tudo em vorta é só beleza / Sol de Abril e a mata em frô / Mas *Assum Preto*, cego dos óio / Num vendo a luz, ai, canta de dor (bis) / Tarvez por ignorança / Ou mardade das pió / Furaro os óio do *Assum Preto* / Pra ele assim, ai, cantá de mió (bis) / *Assum Preto veve sorto* / Mas num pode avuá / Mil vez a sina de uma gaiola / Desde que o céu, ai, pudesse oiá (bis) / *Assum Preto*, o meu cantar / É tão triste como o teu / Também roubaro o meu amor / Que era a luz, ai, dos óios meus / Também roubaro o meu amor / Que era a luz, ai, dos óios meus.



Na balada com tempero de baião *Ter ou não ter* é a voz de Hamlet, um dos personagens mais conhecidos da história, que é posta em discussão. O texto clássico de Shakespeare *To be or not to be* não é apenas citado em sua língua de origem. Muito mais do que isso, o enunciador atualiza (subvertendo) o significado da famosa frase dita pelo Príncipe Hamlet ao olhar uma caveira (*ser ou não ser, eis a questão*), indagando a si próprio quanto à condição que deveria seguir e a escolha a tomar. Quando se indaga “ser ou não ser” atribui-se a este pensamento as barreiras que terá de enfrentar para se alcançar determinado objetivo. Já na música de Belchior, os obstáculos da vida não se relacionam mais com esses valores ontológicos. Ser ou não ser *quer dizer: TER OU NÃO TER*. Ao cantar isso insistentemente e de uma forma aportuguesada, o enunciador apenas quer chamar atenção para um dos aspectos mais cruéis do “capitalismo selvagem”, a valorização das pessoas pelos bens materiais que elas adquirem. Idéia essa manifestada novamente em *Pequeno perfil de um cidadão comum*⁷⁷.

Assim como na canção acima, Belchior, em *Mêdo de avião*, ao interpretar ao vivo o *Yes, yes, yes* dos Beatles, aportuguesa essa expressão transformando-o em **iê, iê, iê**. A modificação significa ao mesmo tempo uma dupla inscrição do autor Belchior com relação às suas referências musicais. Em **iê, iê, iê** refere-se tanto aos Beatles quanto à geração de artistas brasileiros que tinham seu som inspirado nos Beatles (o gênero apelidado iê-iê-iê), entre os quais o cantor Ronnie Cord (versão *Biquini de bolinha amarelinha* e a rebelde *Rua Augusta*), Roberto Carlos (*Splash splash* e *Parei na contramão*, *O calhambeque* e *É proibido fumar*), Erasmo Carlos (“tremendão”) e Wanderléa (“ternurinha”), Renato e seus blue caps, Golden boys, Jerry Adriani, Eduardo Araújo e Ronnie Von. Aqui, lembramos a famosa “Passeata contra as guitarras elétricas”, um protesto de artistas da MPB, entre os quais Elis Regina e Jair Rodrigues, que “declararam guerra” ao iê-iê-iê da Jovem Guarda. Curiosamente, Belchior ao se posicionar em favor do iê, iê, iê, atinge a própria face dos seus companheiros de MPB, Elis e Jair, dois dos quais regravam canções de sua autoria.

Sobre a inclusão de sua música em posicionamentos musicais, Belchior afirma:

Minha proposta é estar ao lado de todos e por isso não me considero um artista de elite. A emoção da minha música não tem rótulos. É só emoção. E emoção pode ser sentida por todos. Cada um de seu jeito, mas todos com a mesma emoção (Encarte de *Melodrama*).

⁷⁷ (...) (Pois é! Tendo dinheiro não há coisas impossíveis) (...)



Um outro caso de citação acompanhada de tradução é o da balada romântica *Brasileiramente linda*, na qual é citada captativamente a música *Here comes the sun*, dos Beatles. Aqui, além do excesso de marcação tipográfica, a citação é reforçada pela tradução da frase em português (o sol já vem⁷⁸).

Pela definição, a citação é a inserção literal de um texto em outro. Em *Aguapé*, acontece uma citação captativa com recursos de paródia. Mesmo encerrando o texto de Castro Alves entre aspas, o que supõe que veremos ali suas palavras integrais, o enunciador modifica 4 partes do poema *A cruz da estrada*: os itens lexicais *caminhairo*, *a cruz*, *nos braços* e *borboletas* são substituídos por *companheiro*, *a casa*, *no seio* e *mariposas*, mudança essa indicada pelos parênteses. O poema *A cruz da estrada* foi publicado em *Os escravos*, uma coleção de poesias sociais cuja temática centra-se sempre na liberdade dos escravos, cativos e maltratados pelos senhores. Nesse caso, a paródia é captativa porque, apesar da modificação, o formato integral do texto de Castro Alves juntamente com seu conteúdo são mantidos.

O título da canção *A palo seco* faz remissão ao poema homônimo de João Cabral de Melo Neto.

Se diz a palo seco / o cante sem guitarra; / o cante sem; o cante; / o cante sem mais nada; // se diz a palo seco / a esse cante despido: / ao cante que se canta / sob o silêncio a pino. // O cante a palo seco / é o cante mais só: / é cantar num deserto / devassado de sol; // é o mesmo que cantar / num deserto sem sombra / em que a voz só dispõe / do que ela mesma ponha. (...) A palo seco existem / situações e objetos: / Graciliano Ramos, / desenho de arquiteto, // as paredes caídas, / a elegância dos pregos, / a cidade de Córdoba, / o arame dos insetos. // Eis uns poucos exemplos / de ser a palo seco, dos quais se retirar higiene ou conselho: // não de aceitar o seco / por resignadamente, / mas de empregar o seco / porque é mais contundente. (*A palo seco* in Melo Neto, 1994, grifos do autor)

Como bem observa Costa (2001), apesar de na letra da canção Belchior não ter citado textualmente o poema de Melo Neto, a temática dos dois textos parece se aproximar, sendo possível encontrar neles algumas semelhanças no que diz respeito ao conteúdo. E é exatamente por esse motivo que analisamos o título da canção como fazendo uma remissão explícita ao texto de João Cabral. Voltamos a essa questão ao falarmos das semelhanças éticas entre as canções de Belchior e a poesia cabralina.

⁷⁸ *Here Comes The Sun* (tradução)

Aqui vem o sol, aqui vem o sol, / E eu digo que isto é certo // Queridinha, tem sido um inverno muito frio e solitário / Queridinha, parece que foram anos desde que esteve aqui / Aqui vem o sol, aqui vem o sol / E eu digo que isto é certo // Queridinha, os sorrisos voltaram aos rostos, / Queridinha, parece que foram anos desde que esteve aqui / Aqui vem o sol, aqui vem o sol / E eu digo que isto é certo // Sol, sol, sol, aqui ele vem... / Sol, sol, sol, aqui ele vem... / Sol, sol, sol, aqui ele vem... / Sol, sol, sol, aqui ele vem... // Queridinha, eu sinto que o gelo está derretendo lentamente / Queridinha, parece que foram anos desde que esteve limpo / E eu digo que isto é certo / Isto é certo



A balada *Divina Comédia Humana*⁷⁹ cita, de uma só vez, em seu título, os títulos das obras *Divina Comédia* (Dante Alighieri, 1265-1321), *Comédia Humana* (Honoré de Balzac) e *A comédia Humana* (William Saroyan). Cita também dois versos do poema *Via-Láctea*⁸⁰ de Olavo Bilac, além de aludir ao paraíso e ao inferno (*Eu quero gozar no seu céu: pode ser no seu inferno.*) da *Divina Comédia* de Dante, sendo que, na canção, o paraíso é convertido em céu. Tanto a citação dos títulos dessas obras quanto do verso de Bilac são marcadas no encarte pela mudança na disposição da letra (de romance para poema). Além de uma intertextualidade propriamente textual, podemos falar numa intertextualidade pictórica com a obra de Dante. Belchior pintou um quadro que cita o *nel mezzo del camino*, texto do Canto I do Inferno da *Divina Comédia*⁸¹, também reatualizado por Drummond (no poema *No meio do caminho* - 1928⁸²).

Na balada estilizada⁸³ *Apenas um rapaz latino-americano*⁸⁴, Belchior cita, convertendo em dois, um verso da canção *Divino, maravilhoso*⁸⁵, de Caetano Veloso e

⁷⁹ *Divina Comédia Humana* (31)

1. Estava mais angustiado que um goleiro na hora do gol, quando você entrou em mim como um sol num quintal. Aí um analista amigo meu disse que, desse jeito, não vou ser feliz direito, porque o amor é uma coisa mais profunda que um encontro casual. (Aí, um analista amigo meu disse que, desse jeito, não vou viver satisfeito, porque o amor é uma coisa mais profunda que uma transa sensual). // 2. Deixando a profundidade de lado, eu quero é ficar colado à pele dela, noite e dia, fazendo tudo e de novo dizendo Sim! à paixão – morando na filosofia. (BIS)

3. Eu quero gozar no seu céu:

pode ser no seu inferno.
(Viver a divina comédia humana,
onde nada é eterno.) (BIS)

4. “Ora (dizeis) ouvir estrelas! Certo perdeste o senso!” E eu vos direi, no entanto,” enquanto houver espaço, corpo, tempo e algum modo de dizer Não! eu canto. (4 vezes)

⁸⁰ *Via-Láctea* (Olavo Bilac, 1888)

“Ora (dizeis) ouvir estrelas! Certo / Perdeste o senso!” E eu vos direi, no entanto, / Que, para ouvi-las, muitas vezes desperto / E abro as janelas, pálido de espanto... // E conversamos toda a noite, enquanto / A via-láctea, como um pálio aberto, / Cintila. E, ao vir do sol, saudoso e em pranto, / Inda as procuro pelo céu deserto. // Dizeis agora: “Tresloucado amigo! / Que conversas com elas? Que sentido / Tem o que dizem, quando estão contigo?” // E eu vos direi: “Amai para entendê-las! / Pois só quem ama pode ter ouvido / Capaz de ouvir e de entender estrelas.”

⁸¹ A selva escura - As feras - O espírito de Virgílio

Quando eu me encontrava na metade do caminho de nossa vida, me vi perdido em uma selva escura, e a minha vida não mais seguia o caminho certo. (...)

⁸² Publicado na Revista de Antropofagia

No meio do caminho tinha uma pedra / tinha uma pedra no meio do caminho / tinha uma pedra / no meio do caminho tinha uma pedra. // Nunca me esquecerei desse acontecimento / na vida de minhas retinas tão fatigadas. / Nunca me esquecerei que no meio do caminho / tinha uma pedra / tinha uma pedra no meio do caminho / no meio do caminho tinha uma pedra.

⁸³ Baseada no modelo de baladas clássicas americanas.

⁸⁴ *Apenas um rapaz latino-americano* (12)

Eu sou apenas um rapaz Latino-Americano / Sem dinheiro no banco, sem parentes importantes / E vindo do interior / Mas trago de cabeça uma canção do rádio / Em que o antigo compositor baiano me dizia: / – “Tudo é divino! Tudo é maravilhoso!” (BIS) (...)



Gilberto Gil. Acontece nessa canção o fenômeno chamado por Costa (2001) de *pletora discursiva*, que “consiste no recurso à deflagração polêmica como uma forma de afirmação do sujeito”. Nessa canção de Belchior, o enunciador lista algumas características que o identificam (*Eu sou apenas um rapaz latino-americano / sem dinheiro no banco / sem parentes importantes / e vindo do interior*). Logo depois, refere-se às palavras de um “velho compositor baiano”, quais sejam: “tudo é divino / tudo é maravilhoso”.

A citação dessas palavras opera uma descontextualização de uma construção irônica dos autores tropicalistas, que chamavam a atenção para os perigos daqueles momentos de censura e perseguição política, clamando ainda pela resistência e pela coragem. Dessa forma, Belchior não apenas desestrutura a expressão dos tropicalistas, desdobrando-a em duas orações, mas também a “desironiza”, retirando-a do contexto em que adquire a voz dissonante que neutraliza a interpretação “normal”, qual seja, a de que, segundo os autores, tudo seria ou estaria divino e maravilhoso naquele momento. Há, então, uma implosão da ironia, uma desconstrução do trabalho irônico dos autores, o que torna seu discurso alvo fácil para o tiro de misericórdia do final da canção de Belchior: *Mas sei que nada é divino, / nada, nada é maravilhoso, / nada, nada é secreto, / nada, nada é misterioso, não...* (COSTA, 2001, p. 118)

A respeito dessa citação, Belchior revela:

Nessa canção, nós estamos nos referindo (claro) ao Caetano Veloso, que é co-autor dessa canção, juntamente com o Gil, a música *Divino, maravilhoso*. Mas não o estamos citando pessoalmente. Nós o estamos citando como uma personagem e como material crítico de um universo que estava afirmado nessa música. (...) Aliás, essa frase, principalmente essa, já vem um pouco atrasada àquela altura porque Caetano, com a genialidade que ele sempre demonstrou na composição de música popular, já tinha dito num programa de televisão que chamava *Vida, paixão e morte da Tropicália e bananas à Tropicália*, sob a direção de Capinan... ele entrava com uma placa e dizia: “A Tropicália está morta”. Então, a minha frase já chega atrasada (AURÉLIA e RABÊLO, 2005).

Quando perguntado sobre as críticas que fez ao Tropicalismo e sobre a importância desse movimento na Música Brasileira, Belchior complementa:

⁸⁵ *Divino, maravilhoso* (gravada por Gal Costa em 1968)

Atenção, ao dobrar uma esquina. / Uma alegria. / Atenção menina / Você vem, quantos anos você tem? / Atenção, precisa ter olhos firmes pra este sol, / para esta escuridão / Atenção, tudo é perigoso, / tudo é divino maravilhoso / Atenção para o refrão (uau) / É preciso estar atento e forte. Não temos tempo de temer a morte / Atenção para a estrofe e pra o refrão, pro palavrão, para a palavra de ordem / Atenção, para o samba exaltação / Atenção, tudo é perigoso / Tudo é divino maravilhoso / É preciso estar atento e forte. Não temos tempo de temer a morte / Atenção, para as janelas no alto / Atenção, ao pisar o asfalto, o mangue / Atenção, para o sangue sobre o chão / É preciso estar atento e forte. Não temos tempo de temer a morte / Atenção, tudo é perigoso / Tudo é divino maravilhoso / Atenção para o refrão (uau) / É preciso estar atento e forte. (...)



Isso sempre foi um mal entendido. Não fiz uma crítica pessoal, nem sequer crônica. O próprio Caetano já tinha dito que a Tropicália estava morta. Nunca pretendi disso uma crítica mais profunda, a não ser do ponto de vista até da ironia e que já havia sido feita pelos tropicalistas. Eu sou pós-tropicalista. O meu trabalho não poderia ser feito sem a presença do trabalho dos tropicalistas. Eu estou dizendo isso não em cooperação, mas do ponto de vista do contraponto. O trabalho dos baianos é absolutamente importante para a Música Brasileira. Quem quiser se fazer importante, tem que fazer um contraponto àquelas idéias (In: Belchior “Marginal bem-sucedido”. *Jornal O Povo*, Fortaleza, 12 jan. 2004, Páginas azuis (Entrevista concedida à jornalista Carolina Dumaresc).

A resposta não dada por Caetano veio na voz de Raul Seixas em *Eu também vou reclamar*⁸⁶. *Eu também vou reclamar* (Raul Seixas e Paulo Coelho) “investia contra a canção nacional” imitando a estrutura que a roqueira Rita Lee usou na canção *Arrombou a festa* (Rita Lee com Paulo Coelho), lançada um ano antes. Em sua canção, Raul fazia uma crítica ao que ele chamava “modismo MPB: a tendência ao protesto”. Raul esquecia-se da canção de protesto dos anos 60 e constatava um estado atual na música brasileira.

Na letra, critica o cantor “cafona” Silvio Brito com seus rocks de conteúdo religioso-messiânico⁸⁷ (*Ligo o rádio e ouço um chato/Que me grita nos ouvidos/Pare o mundo que eu quero descer*) e o gaúcho Hermes Aquino, que fez sucesso nas rádios com *Nuvem passageira* (*Falam em nuvens passageiras/Mandam ver qualquer besteira/E eu não tenho nada pra escolher*). Criticava também Belchior (companheiro de Raul na Philips), o qual trafegava “a fronteira entre MPB universitária e o romantismo queixoso acafonado” (*Agora sou apenas um Latino-Americano/Que não tem cheiro nem sabor; Mas agora eu também resolvi dar uma queixadinha/Porque eu sou um rapaz Latino-Americano/Que também sabe se lamentar*). De

⁸⁶ *Eu também vou reclamar* (Raul Seixas e Paulo Coelho)

Mas é que se agora / Pra fazer sucesso / Pra vender disco de protesto / Todo mundo tem que reclamar / Eu vou tirar meu pé da estrada / E vou entrar também nessa jogada / E vamos ver agora quem é que vai güentar / Porque eu fui o primeiro e já passou tanto janeiro / Mas se todos gostam eu vou voltar / Tô trancado aqui no quarto de pijama / Porque tem visita estranha na sala / Aí eu pego e passo a vista no jornal / Um piloto rouba um mig / Gelo em marte diz a viking / Mas no entanto / Não há galinha em meu quintal / Compro móveis estofados / Me aposento com saúde / Pela assistência social / Dois problemas se misturam / A verdade do universo / E a prestação que vai vencer / Entro com a garrafa de bebida enrustida / Porque minha mulher não pode ver / Ligo o rádio e ouço um chato / Que me grita nos ouvidos / Pare o mundo que eu quero descer / Olho os livros na minha estante / Que nada dizem de importante / Servem só pra quem não sabe ler / E a empregada me bate à porta / Me explicando que tá toda torta / E que já não sabe o que vai dar pra mim comer / Falam em nuvens passageiras / Mandam ver qualquer besteira / E eu não tenho nada pra escolher / Apesar dessa voz chata e renitente / Eu não tô aqui pra me queixar / E nem sou apenas o cantor / Que eu já passei por Elvis Preley / Imitei Mister Bob Dylan / Eu já cansei de ver o sol se pôr / Agora sou apenas um Latino-Americano / Que não tem cheiro nem sabor / E as perguntas continuam sempre as mesmas / Quem eu sou, da onde venho, aonde vou dar / E todo mundo explica tudo / Como a luz acende / Como o avião pode voar / Ao meu lado o dicionário / Cheio de palavras que / Eu sei que nunca vou usar / Mas agora eu também resolvi dar uma queixadinha / Porque eu sou um rapaz Latino-Americano / Que também sabe se lamentar / E sendo nuvem passageira / Não me leva nem à beira / Disso tudo que eu quero chegar / E fim de papo

⁸⁷ As canções *Tá todo mundo louco* e *Pare o mundo que eu quero descer*.



acordo com Sanches (2004, p. 189-190), “entre os perigos como os de soar reacionário ou ranzinza, Raul preferia se incluir e se assumir parte do processo, rato fazendo o jogo dos ratos” (*Apesar dessa voz chata e renitente/Eu não tô aqui pra me queixar/E nem sou apenas o cantor*).

Seria o mesmo Caetano o alvo da crítica em *Velha roupa colorida*, chamado mais uma vez de antigo:

Você não sente, nem vê / Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo, / Que uma nova mudança, em breve, vai acontecer / E o que há algum tempo, era jovem e novo - hoje é antigo / E precisamos, todos, rejuvenescer (...)

Quando questionando se há algum problema entre os compositores cearenses e os baianos, Belchior diz:

Entre os cearenses, eu não sei. Nesse sentido, eu não tenho nenhum salvo-conduto, nenhuma representação pra falar em nome dos companheiros, que são tão criativos. Eu, pessoalmente, não tenho nenhum inimigo. Talvez até precisasse de alguns, mas eu não tenho. E, principalmente, nessa questão musical, onde sempre a minha colocação foi alta do ponto de vista das idéias. E como eu nunca me interessei mesmo profundamente pela questão do sucesso imediato da música, eu fiquei sempre ligado com mais profundidade a essa questão do sucesso da música como objeto de linguagem, de poesia. Então, a discussão que houve era a discussão de dois sentimentos diferentes, de dois pensamentos diferentes, de duas visões de mundo completamente diferentes (AURÉLIA e RABÉLO, 2005).

Falando do diálogo intertextual entre suas canções e as dos baianos, ele resume que isso

reflete um estilo de composição que era muito próprio de todos nós⁸⁸ que era a crítica à geração anterior. Naturalmente, eu sou um filho bastardo dessa geração e tenho mesmo é que tentar assassinar meu pai (idem).

Não apenas o trabalho literomusical de Caetano foi alvo de críticas. Na balada leve e compassada *Alucinação*, o enunciador faz uma pergunta crítico-irônica, talvez dirigida ao trabalho hedonista de Ney Matogrosso: *Um rapaz delicado e alegre que canta e requebra:/ É demais?* O mesmo Ney que viria gravar dois anos depois a música *Sensual*, de Belchior.

⁸⁸ Talvez o uso do *nós* refira-se à produção cancionística dos cearenses. No entanto, pode relacionar-se com o discurso literomusical de um modo geral.



Um fato que chamou a nossa atenção foi o de que o cearense, após ter criticado o posicionamento de Ney Matogrosso na música brasileira, adota a mesma postura (a da sensualidade) nos seus dois discos seguintes (*Coração selvagem* e *Todos os sentidos*).

O que observamos na análise é que também é representado nas canções de Belchior o ethos de um homem amoroso, carinhoso, sensual, que se veste com elegância, requinte, com extremo apuro, que se comporta com afetação e delicadeza (à maneira de um dândi (ou de um Ney Matogrosso?)). O que pode ser observado nas capas dos discos, no modo de se movimentar nos shows, na interpretação de algumas canções, como em *De primeira grandeza*, *Elegia obscena*, *Amor de Perdição*, *Sensual* (cheia de gemidos), *Brincando com a vida*, *Brotinho de bambú* e *Beijo molhado*. O dandismo está relacionado à criação por Byron de um fascinante jovem sexy, de energia impetuosa e desafiadora, incorporada numa *persona* sexual carismática, arquétipo do vampiro aristocrata, elegantemente pálido, com voz sedutora, lábios que passam impressão de enfado. Mas o dandismo não pode ser visto especificamente sob a ótica exterior; o dândi deve procurar ser sublime. Como atitude filosófica, o dandismo constitui-se numa forma de rebeldia, com repertório próprio de valores em oposição ao sistema moral da consciência burguesa. E parece que é exatamente esse espírito, essa postura de dândi que o enunciatador pretende incorporar. Portanto, são sintomáticas as canções *Dandy*⁸⁹ e *Lord Byron blues*⁹⁰.

Na canção *Se você tivesse aparecido*⁹¹, Belchior cita *Song of Innocence* (1784) e *Song of Experience* (1794), duas obras clássicas do poeta romântico e desenhista, nascido em Londres em 1757, William Blake. Ao citar Blake, o autor Belchior pretende inserir-se no mesmo percurso do poeta e impressor inglês. Blake foi um rebelde durante toda a vida; uma voz solitária contra a marcha da ciência e da razão. Era visto por seus contemporâneos como um lunático e fez pouco sucesso em vida. Por isso, reclamava sobre a falta de reconhecimento de seu trabalho, mas percebeu que isso não era exclusivo dele: “Até Milton e Shakespeare não puderam publicar seus trabalhos”, disse ele. William Blake é um dos maiores gravadores da

⁸⁹ *Dandy* (77)

Mamãe, quando eu crescer, eu quero ser artista: / sucesso, grana e fama são o meu tesão! / Entre os bárbaros da feira ser um reles conformista: / nem um supermercado satisfaz meu coração! // Mamãe, quando eu crescer, eu quero ser rebelde... / se conseguir licença do meu broto e do patrão! / Um Gandhi dandy, um grande milionário socialista: / de carrão chego mais rápido à Revolução! // Ah! Quanto (o) rock dando (o) toque, tanto (o) blues! / E eu, de óculos escuros, vendo a vida e o mundo azuis! (BIS) // Mamãe, quando eu crescer, eu quero ser adolescente! / - No planeta juventude haverá vida inteligente? / Plantar livro, escrever árvore, criar um filho feliz: / Um porquinho pra fazer de novo tudo o que eu já fiz. // Ah! Quanto (o) rock dando (o) toque, tanto (o) blues! / E eu, de óculos escuros vendo a vida e o mundo azuis! (5 vezes)

⁹⁰ A canção *Lord Byron blues* (com Michael Kelly e Léo Robinson) foi gravada na coletânea *Cancioneiro geral - Ilustres desconhecidos*.

⁹¹ (...) Se você tivesse aparecido / em minha adolescência, / canção Blake de inocência (...) meu coração (traído) de bandido, / canção Blake de experiência, / revelaria seu ser (...)



história inglesa. Suas imagens incluem o poeta do século 17, John Milton, descendo dos céus na forma de um cometa e caindo sobre o teto do pintor. Seus livros eram todos ilustrados com aquarelas, gravados e impressos por ele, com auxílio da esposa. Assim como Blake, o Belchior artista plástico também ilustra as capas e encartes de seus discos com desenhos de sua autoria, o que revela uma singular dedicação às artes gráficas.

Blake viveu durante um tempo de intensa mudança social: as revoluções Americana, Francesa e Industrial. Tudo isso deu para Blake a chance de ver uma das fases mais dramáticas na transformação do mundo Ocidental, de uma sociedade agrícola para uma sociedade industrial, o que fez do autor um crítico social do seu tempo. Esse caráter crítico talvez seja o que mais aproxime o posicionamento tomado por Belchior e por Blake.

Aos 67 anos, William Blake começou os desenhos para o *Inferno da Divina Comédia*, e foi tão dedicado que aprendeu o italiano para aprofundar-se melhor no universo de Dante, trabalhando nestes desenhos até os últimos dias de sua vida. Tal qual o poeta inglês, a obra de Belchior é profundamente ligada à do poeta florentino. Atualmente, o cearense está traduzindo o clássico *Divina Comédia*, criando simultaneamente uma iconografia da obra com três mil imagens, sendo mil para cada cântico.

Belchior tem às artes plásticas, proporcionalmente, a mesma dedicação que dá ao cancionista. Ao ser perguntado se pinta por diletantismo ou profissionalmente, Belchior responde:

Pinto, antes de tudo, porque me dá prazer. Não se trata, vamos dizer, de uma terapia ocupacional. Eu estudo, levo muito a sério a pintura.

Ao desenvolver seus desenhos, Belchior imita o gesto de outros compositores desenhistas, entre os quais Bob Dylan (do álbum *Self Portrait*, em 1970), John Lennon, Caetano Veloso, Dorival Caymmi, Raul Seixas, Ron Wood e Capiba.

A canção *Os profissionais*⁹², ao falar dos ex-jovens rebeldes que em 1968 “queriam tomar o poder”, cita captativamente o poeta Arthur Rimbaud e seus poemas *Âge d'or* (1872), *Jeunesse* e *Chanson de la Plus Haute Tour*⁹³. Rimbaud, pioneiro da poesia moderna e autor maldito, cujo verso mais célebre é “Je est un autre” é o ídolo de Bob Dylan, ídolo de Belchior.

⁹² “(...) Oh! L'age d'or de ma jeunesse! / Rimbaud, “par delicatessa / J'ai perdu (também) ma vie!” (...)

⁹³ *Canção da Torre Mais Alta*

Mocidade presa / A tudo oprimida / Por delicadeza / Eu perdi a vida. / Ah! Que o tempo venha / Em que a alma se empenha. // Eu me disse: cessa, / Que ninguém te veja: / E sem a promessa / De algum bem que seja. / A ti só aspiro / Augusto retiro. / Tamanha paciência / Não me hei de esquecer. // Temor e dorlência, / Aos céus fiz erguer. / E esta sede estranha / A ofuscar-me a entranha. // Qual o Prado imenso / Condenado a olvido, / Que cresce florido / De joio e de incenso / Ao feroz zunzum das / Moscas imundas.



Esses três textos do francês falam sobre a juventude, “a idade de ouro”, uma época em que a mocidade ficou presa e foi oprimida. Ao trazer para sua canção o texto de Rimbaud, o letrista pretende “recuperar” a época de opressão vivida no Brasil (o “buraco Tropical”), por “Yuppies” e “ex-sonhadores” “que berravam: “Amor e Paz!””. O próprio enunciador pergunta aos seus companheiros (*E então? Vencemos o crime? / Já ninguém mais nos oprime / Pastores, pais, lei, algoz?*). E ele mesmo constata a frustração do sonho (*I have a dream... My dream is over!*), referindo-se ao trecho da canção *God*⁹⁴ (John Lennon). Ao final, cita⁹⁵ captativamente a canção *Too old to rock'n'roll: too young to die!*⁹⁶, da banda inglesa *Jethro Tull*, afirmando que ainda é muito cedo para morrer e que já está velho para o rock. Portanto, alegra-se por poder voltar pra casa são e salvo (*Que bom voltar pra família! / Viver a vidinha à pilha! / sabor baunilha / Era uma vez toda nós!*). Outro texto de Rimbaud, o clássico *Uma estação no inferno* (1873), é referido em *Baihuno*⁹⁷. O mesmo Rimbaud é referido nominalmente na canção *Os derradeiros moicanos*⁹⁸, agora ao lado dos artistas plásticos Duchamp e Picasso e do também poeta Baudelaire, cuja obra mais famosa (*As flores do mal*) é citada em *Vício elegante*⁹⁹.

Agora, vejamos as citações marcadas não propriamente pela tipografia, mas por outros recursos ligados à dimensão especificamente musical da canção. Em *Sujeito de sorte*¹⁰⁰ e em *Extra Cool*¹⁰¹, a intertextualidade com o texto de Zé Limeira e com o hino nacional da França não é marcada no encarte nem por aspas nem pela menção ao nome do compositor. A marcação é melódica e por isso a chamamos de uma citação textual-melódica. O trecho do poema de Zé Limeira¹⁰² e da *La Marseillaise*¹⁰³, por fazer parte do refrão, é repetido por

⁹⁴ (...) Just believe in me / (Thast's reality) / *The dream is over* / What can i say / *The dream is over*, / Yesterday (...)

⁹⁵ (...) “Muito jovem pra morrer / E velho pro rock'n'roll!”

⁹⁶ (...) Now he's *too old to Rock'n'Roll but he's too young to die*. (...) Now they're *too old to Rock'n'Roll and they're too young to die*. / And he was *too old to Rock'n'Roll but he was too young to die*. (...)

Muito velho para o rock and roll: muito novo para morrer (Tradução)

(...) Agora ele é *muito velho para Rock'n'Roll mas ele é muito novo para morrer*. (...) Agora eles são *muito velhos para Rock'n'Roll e eles são muito novos para morrer*. (...) E ele era *muito velho para o Rock'n'Roll mas ele era muito novo para morrer*. (...)

⁹⁷ (...) Mais uma estação no inferno (...)

⁹⁸ (...) que sonhamos, nos campos, Duchamp, Picasso e Rimbaudelaire. (...)

⁹⁹ (...) Versos perversos das “Flores do Mal” / Nesse romance, fantasia oriental (...)

¹⁰⁰ (...) Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro (BIS) / Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro / Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro (...)

¹⁰¹ (...) Desarmement! / Je chant quelle etoile rouge... En passant! / *Allons, enfants! Allons enfants! / Allons, enfants! Allons enfants! / Desarmement! Allons enfants!*

¹⁰² (...) Morri no ano passado / Mas este ano eu não morro (...)

Não foi encontrada a fonte bibliográfica exata desse poema de Zé Limeira. A referência a esse texto é feita em trabalhos de outros autores que analisam a obra do poeta.

¹⁰³ *Allons enfants de la Patrie* (...)



diversas vezes na interpretação da música, assumindo assim uma exterioridade na canção de Belchior.

Uma outra forma de indicar a citação é pela mudança na entonação no exato momento em que se insere o texto do outro. Assim, no instante em que Belchior insere na canção uma parte da música citada, ele pára de cantar e fala o trecho ou canta o trecho num tom mais alto ou mais baixo com relação ao restante da música. Dessa forma, são citados textos com valor de ditado ou provérbio, como acontece na canção *Objeto direto*¹⁰⁴ em que o enunciador cita o *In vino veritas!* do escritor romano Plínio el Viejo; trechos de canções, como é o caso de *Brincando com a vida*¹⁰⁵, que cita o *Deus te guie, zelação!* de Luiz Gonzaga¹⁰⁶; títulos e trechos de outras canções, como ocorre nas músicas *Rock-romance de um robô goliardo*¹⁰⁷, que cita o conhecido texto de Waldick Soriano *Eu não sou cachorro não*, e em *Brasileiramente linda*¹⁰⁸, que cita o *Here comes the sun*¹⁰⁹ de George Harrison.

Outras vezes, a citação é indicada pela inserção do arranjo melódico e vocal da canção citada. Para ilustrar esse recurso, em *Elegia obscena*¹¹⁰ há, no instante da citação ao *I Can't Get No) Satisfaction*, a inserção do arranjo original da música dos *Rolling Stones*. O mesmo ocorre em *Mêdo de avião*¹¹¹, que cita *I Want To Hold Your Hand* de Lennon e McCartney, e em *Carisma*¹¹². Nessa, são parodiados dois versos da toada de Angelino de Oliveira, *Tristeza do Jeca*¹¹³ (1922), um dos maiores clássicos da música sertaneja¹¹⁴. Aqui há uma parada na melodia da música; toda a instrumentação pára; quando, de repente, o locutor surge dizendo as palavras do texto de Angelino de Oliveira, com a mesma melodia e o mesmo arranjo vocal da canção citada, apenas acompanhado pelo acordeão. Para nós, a escolha solitária do acordeão é significativa. Esse instrumento, também chamado de sanfona, é um dos típicos usados na execução do baião, gênero musical de *Carisma*.

¹⁰⁴ (...) A verdade está no vinho: / (IN VINO VERITAS)!

¹⁰⁵ (...) Se eu vejo correr uma estrela no céu / eu digo: –“Deus te guie, zelação! / Amanhã vou ser feliz” (...)

¹⁰⁶ Não foi encontrada a fonte discográfica exata desse trecho de Luiz Gonzaga.

¹⁰⁷ (...) “Eu não sou cachorro, não! Para viver assim tão humilhado” (...)

¹⁰⁸ (...) Antes que algum rouxinol / diga que é dia, é de manhã, / *o sol já vem* (HERE COMES THE SUN) (...)

¹⁰⁹ Here comes the sun, here comes the sun, / And I say it's all right (...)

¹¹⁰ (...) – Por favor nada de amor! / “I can't get no satisfaction!” / “I can't get no satisfaction!”

¹¹¹ Todo mundo compreende aquele toque Beatle: / – “I WANNA HOLD YOUR HAND!” (BIS) / aquele toque beatle: – “I WANNA HOLD YOUR HAND!” / Yes, yes, yes... Yes, yes, yes... Yes, yes, yes, yes

¹¹² (...) Eu nasci lá numa terra / onde o céu é o próprio chão.

¹¹³ (...) Eu nasci naquela serra / Num ranchinho beira-chão (...)

¹¹⁴ O que estamos chamando de “música sertaneja” aqui não se refere ao que esse título significa hoje.



A canção *Beijo molhado*¹¹⁵ cita de uma só vez, marcando por meio do arranjo vocal, as canções *Only You*¹¹⁶ (Ringo Starr) e *Diana*¹¹⁷ (Paul Anka). O vocal final da canção de Belchior imita os mesmos usados nas músicas dos anos 60.

Em alguns casos, a remissão a trechos de outras canções é marcada pela mudança na melodia no instante da citação. *Monólogo das Grandezas do Brasil*¹¹⁸, ao parodiar versos de *Estrada de Canindé*¹¹⁹ (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), utiliza esse recurso.

Em outros casos, a citação a títulos e trechos de canções é indicada por mais de uma dessas estratégias. *Do mar, do céu, do campo*¹²⁰ e *Bucaneira*¹²¹ citam, respectivamente, a marchinha *A.E.I.O.U.*¹²² (Noel Rosa e Lamartine Babo, 1932) e *Alá-lá-o/Allah-la-ô*¹²³ (Haroldo Lobo e Nássara, 1941), indicando a intertextualidade pela inserção do arranjo melódico e vocal da canção citada e por esse trecho fazer parte do refrão da música de Belchior.

Outro exemplo de intertextualidade musical nas canções de Belchior ocorre não mais dizendo respeito à parte especificamente verbal de outras canções, pois aqui o que Belchior utiliza são trechos textuais e melódicos de canções famosas, as quais são conhecidas seja pela autoria, seja pela interpretação marcante. Nesse caso, a relação entre um texto e outro se dá pelo uso da música incidental, que acontece quando a canção citante executa frases melódicas ou textuais da canção citada. Nas 109 canções analisadas, só encontramos duas músicas que foram aproveitadas por Belchior como músicas incidentais. A primeira delas é *Águas de*

¹¹⁵ Um beijo molhado, / escandalizado, / mas sintonizado / em nossa estação. / Um beijo comprado / no supermercado, / transistorizado, / beijo do Japão. / *Only you, only you sabe dar! / Only you, only you, only you sabe dar!* (...) Ié, ié, ié, ié, ié, ié – *only you* (bis) (...) *Only you, only you* saber ser, sabe dar / *Only you, only you*, tip, tip, tip, tip, trúú (...) *Iê, iê, iê, iê, iê, iê* – *only you* (bis) (...) Oh! *Diana* suburbana, sul-americana, (...) *Only you, only you* saber ser, sabe dar / *Only you, only you*, tip, tip, tip, tip, trúú (...) *Iê, iê, iê, iê, iê, iê* – *only you* (bis)

¹¹⁶ *Only you*, can make this world seem right / *Only you*, can make the darkness bright (...)

¹¹⁷ A música *Diana* (feita para uma babá e gravada em 1957) é uma das mais vendidas na história da música. (Versão para o português)

Não se esqueça meu amor / Que quem mais te amou foi eu (...) O Diana vem sonhar / Que eu te quero meu amor / Vem trazer o teu calor / Vem viver pra mim Diana (...) Vem... viver pra mim Diana / Pra mim Diana / Pra mim Diana

¹¹⁸ (...) *Ai! Ai! que bom, que bom que é / a lua branca, um cristão andando a pé! / Ai! ai! que bom, que bom se eu for / pés no riacho, água fresca, Nosso Senhor!* (...)

¹¹⁹ *Ai, ai, que bom / Que bom, que bom que é / Uma estrada e uma cabocla / Cum a gente andando a pé / Ai, ai, que bom / Que bom, que bom que é / Uma estrada e a lua branca / No sertão de Canindé* (...)

¹²⁰ (...) A-E-I-O-U, dobre U, dobre o U / na Cartilha da Juju, Misanu. / A-E-I-O-U/dabliú, dabliú, / que a partilha é de Ubu. (...) / A-E-I-O-U, dobre U, dobre o U / na Cartilha da Juju - Misanu. / A-E-I-O-U/dabliú, dabliú, / que a partilha é de Ubu.

¹²¹ (...) *Alá-lá-ô, que calor! Alá-lá-ô! / Alá-lá-ô, que calor! Alá-lá-ô! / Alá-lá-ô, que calor! Alá-lá-ô! / Alá-lá-ô, que calor! Alá-lá-ô! / Bucaneiras e guantameras de José Martí!* (...)

¹²² (...) *A. E. I. O. U. / Dabliú, dabliú / Na cartilha da Juju / Juju // A Juju já sabe ler / A Juju sabe escrever / Há dez anos na cartilha / A Juju já sabe ler* (...)

¹²³ *Allah-la-ô, ô ô ô ô ô ô / Mas que calor, ô ô ô ô ô ô / Atravessamos o deserto do Saara / O Sol estava quente, queimou a nossa cara / Allah-la-ô, ô ô ô ô ô ô / Mas que calor, ô ô ô ô ô ô...* (...)



*março*¹²⁴, a famosa composição de Tom Jobim, gravada pela primeira vez em 1972 no *Disco de Bolso – o tom de Tom Jobim e o tal de João Bosco*, com Jobim cantando. O álbum, que marca a estréia de João Bosco em disco, faz parte da coleção encartada pelo semanário carioca *O Pasquim*.



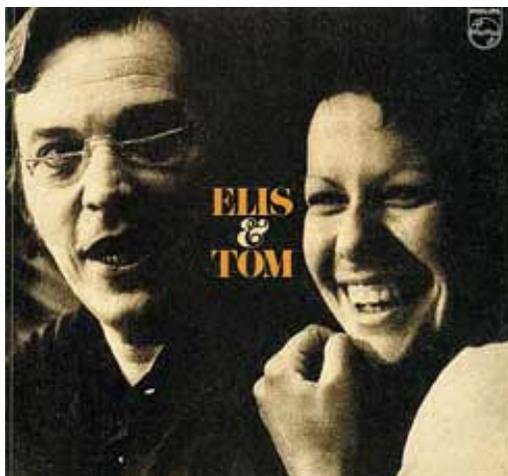
Águas de março foi gravada novamente na voz do maestro, em 1973, no disco *Matita Perê*. Mas, talvez a gravação mais emocionante dessa canção tenha sido a do disco *Elis & Tom*, de 1974, com a cantora e o autor interpretando juntos¹²⁵.

¹²⁴ *Águas de março* (Tom Jobim)

É pau, é pedra, é o fim do caminho / É um resto de toco, é um pouco sozinho / É um caco de vidro, é a vida, é o sol / É a noite, é a morte, é um laço, é o anzol / É peroba no campo, é o nó da madeira / Caingá candeia, é o matita-pereira / É madeira de vento, tombo da ribanceira / É o mistério profundo, é o queira ou não queira / É o vento ventando, é o fim da ladeira / É a viga, é o vão, festa da cumeeira / É a chuva chovendo, é conversa ribeira / Das águas de março, é o fim da canseira / É o pé, é o chão, é a marcha estradeira / Passarinho na mão, pedra de atiradeira / É uma ave no céu, é uma ave no chão / É um regato, é uma fonte, é um pedaço de pão / É o fundo do poço, é o fim do caminho / No rosto um desgosto, é um pouco sozinho / É um estepe, é um prego, é uma conta, é um conto / É um pingo pingando, é uma conta, é um ponto / É um peixe, é um gesto, é uma prata brilhando / É a luz da manhã, é o tijolo chegando / É a lenha, é o dia, é o fim da picada / É a garrafa de cana, o estilhaço na estrada / É o projeto da casa, é o corpo na cama / É o carro enguiçado, é a lama, é a lama / É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã / É um resto de mato na luz da manhã / São as águas de março fechando o verão / É a promessa de vida no teu coração / É uma cobra, é um pau, é João, é José / É um espinho na mão, é um corte no pé / São as águas de março fechando o verão / É a promessa de vida no teu coração / É pau, é pedra, é o fim do caminho / É um resto de toco, é um pouco sozinho / É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã

¹²⁵ Em janeiro de 1974, André Midani, presidente da Polygram (antiga Philips, atual Universal), propôs a Tom um disco com Elis Regina. Ela estava completando dez anos de carreira e seu empresário, Roberto de Oliveira, convencera a gravadora a comemorar a data com um LP fora-de-série, a ser produzido em Los Angeles, sob a supervisão de Aloysio de Oliveira. Em 20 de janeiro, Elis, Aloysio, o pianista César Camargo Mariano, marido da cantora, e os músicos de seu conjunto (o violonista Hélio Belmiro, o baixista Luizão e o baterista Paulinho Braga) embarcaram para a Califórnia, seguidos, poucos dias depois, por Roberto de Oliveira, que se incumbira de fazer um documentário sobre as gravações para a TV Bandeirantes. Tom não disfarçou sua birra com o piano elétrico programado para algumas faixas e defendido com unhas e dentes por Elis, que o considerava o suprasumo da modernidade. Algumas horas no estúdio MGM e tudo, afinal, se ajeitou: Elis e Tom entrosaram-se à perfeição, e o piano elétrico ficou. Em três faixas ("*Águas de março*", "*Soneto de separação*" e "*Chovendo na roseira*"), Tom dividiu os vocais com Elis, limitando-se a cantarolar no trecho final de "*Corcovado*" e a fazer contracantos em "*Inútil paisagem*". Nas demais ("*Pois é*", "*Só tinha de ser com você*", "*Modinha*" - único arranjo de Tom no disco -, "*Triste*", "*O que tinha de ser*", "*Retrato em branco e preto*", "*Brigas nunca mais*", "*Por toda*





Belchior usa *Águas de março* como música incidental¹²⁶, ao interpretar *Na hora do almoço*. No entanto, isso não acontece nem na gravação original da música, em 1974, nem na sua segunda gravação, em 1978. Só foi incluída por Belchior alguns anos depois. O primeiro a incorporar a canção de Jobim à *Na hora do almoço* foi Fagner¹²⁷. Então, Belchior imitou o gesto de seu companheiro de região, adotando a gravação nas coletâneas *Um concerto bárbaro* (1995), *Belchior AO VIVO Acústico* (1995 e 1998), *Fagner e Belchior - O melhor de 2/2* (2000) e *Belchior Sem limite* (2001).

A outra música incidental utilizada por Belchior é o clássico da música italiana *Al di là* (Mongol/C. Donida)¹²⁸, cantada juntamente à *Beijo molhado*. Assim como no caso anterior, *Beijo molhado* não foi gravada originalmente (1984) tendo a canção italiana como incidental. Essa só foi incorporada à música de Belchior na coletânea *Apenas um rapaz latino-americano* e no CD *Auto-Retrato* (1999)¹²⁹.

minha vida" e "Fotografia"), Elis cantou sozinha. No Rio e em São Paulo, o disco, intitulado *Elis & Tom*, foi lançado com um show, no qual Tom até flauta tocou. Em 2004, "Elis & Tom" foi revisado no Estúdios Trama pelo engenheiro Luis Paulo Serafim sob a supervisão de César Camargo Mariano, a partir dos *masters* originais de 8 canais das sessões de gravação. O DVD Áudio, que roda em aparelhos de DVD vídeo, traz naturalmente uma mixagem em 5.1 e, como opção para aparelhos de CD, uma nova mixagem estereofônica, além de duas faixas bônus: "Fotografia" e "Bonita".

¹²⁶ Em 1995, a gravadora Movie Play convida Belchior para interpretar, no CD *Jobim em vários tons*, a canção *Águas de março*, umas das músicas mais emblemáticas do bossa-novista. Esse disco é uma espécie de *song-book*, no qual vários intérpretes e grupos musicais cantam canções do maestro Antônio Carlos Brasileiro Jobim, entre os quais Jane Duboc, Pery Ribeiro, Jair Rodrigues e Zimbo Trio.

¹²⁷ Fagner grava seu primeiro LP em 1973, *Manera Frufru, manera*, pela Philips. Nele está um dos seus maiores sucessos, a música *Canteiros*, um poema de Cecília Meirelles musicado por Fagner. A música causou polêmica, vez que no disco não havia créditos para a poetisa, constando a autoria apenas de Raimundo Fagner. Após longa batalha na justiça, a família de Cecília Meirelles conseguiu retirar de circulação o disco. *Canteiros* tem como música incidental *Na hora do almoço*, de autoria de Belchior, e *Águas de Março*, de Tom Jobim. Fonte: <http://www.fagner.com.br/biografia.html>

¹²⁸ (...) *Al di là delle cose più belle, / Al di là delle stelle* (...) *Ci sei tu per me, per me* (...)

¹²⁹ As gravações de *Na hora do almoço* e *Beijo molhado* com as músicas incidentais *Águas de março* e *Al di là*, respectivamente, podem ser ouvidas no CD interativo, ao lado de suas gravações originais, em 1974 (*A palo seco*) e 1984 (*Cenas do próximo capítulo*).



Quanto às funções de todas essas citações, elas não estão aí simplesmente para ornamentar o texto de Belchior e nem para autenticar o efeito de verdade do discurso citado. Pudemos perceber, aqui, que todas essas fontes e textos-bases apropriados por Belchior não são utilizados como simples modelos. As vozes que dialogam nessas canções relacionam-se por uma harmonia aparente, pois é a tensão, a polêmica e a dissonância que estão instauradas nesse diálogo. Sua presença exige do leitor-ouvinte, para além da mera identificação, a interpretação do texto citado, pois um elemento essencial para que se entenda a significação da citação é verificar que sentido o texto citado adquirirá em um contexto inédito. O leitor precisa ter consciência dos laços e das diferenças entre o texto citado e o citante.

• A REFERÊNCIA

Temos uma observação a fazer com relação à utilização de nomes de autores ou compositores nas canções de Belchior. Esse uso pode estar associado a dois tipos de referência: a intertextual e a interdiscursiva. Consideramos como intertextual os casos em que além do trecho textual (literário ou literomusical) referido, apresentem também o nome de seus respectivos autores/compositores. É o que acontece, por exemplo, na balada melancólica *Fotografia 3x4*¹³⁰, na qual o trecho da canção *Alegria, alegria*¹³¹ vem junto do nome de seu compositor, Caetano Veloso. Desse modo, a presença do nome de Caetano Veloso, aliada a um trecho de uma canção de sua autoria, remete especificamente a essa canção e não a qualquer outra. Por outro lado, a referência será chamada de interdiscursiva se a canção de Belchior trazer apenas o nome de autores ou compositores. Assim, nesse caso, a referência é feita não mais a um texto propriamente dito, e sim a um determinado tipo de posicionamento discursivo exercido por aquele autor ou compositor. Um exemplo de referência nominal interdiscursiva pode ser observado na canção *Baihuno*¹³², a qual traz três nomes representativos da comunidade discursiva literomusical brasileira: Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso.

Vimos que, na citação, o autor/locutor/enunciador dispõe de diversos recursos, sejam tipográficos, melódicos, lingüísticos ou discursivos, para *mostrar marcando* a remissão à voz de um outro. Como os procedimentos interdiscursivos não são estanques e se entrecruzam, esses indícios também são usados na referência. Por exemplo, a balada abolerada *E que tudo*

¹³⁰ (...) *Veloso, "o sol (não) é tão bonito" pra quem vem / Do Norte e vai viver na rua (...)*

¹³¹ (...) *O sol é tão bonito / Eu vou (...)*

¹³² (...) *Fosse eu um Chico, um Gil, um Caetano, e cantaria, todo ufano: (...)*



mais vá para o céu faz referência à música dos Carlos (Roberto e Erasmo) *Quero que vá tudo pro inferno*. Já *Monólogo das Grandezas do Brasil* refere-se ao livro *Diálogo das Grandezas do Brasil*, de Ambrósio Fernandes Brandão, uma das primeiras letras luso-brasileiras, em um período em que a literatura ainda trafegava entre a informação e a exaltação da nova colônia. Logo, o critério caráter de destacabilidade do título da música de Belchior é usado como indicador de uma e de outra relação intertextual. Encontramos outro caso nas canções *Jornal blues (canção leve de escárnio e maldizer)*¹³³ e *Os derradeiros moicanos*¹³⁴ em que a referência ao título e trecho das músicas *Não existe pecado ao sul do Equador* (Chico Buarque e Rui Guerra) e *País Tropical*¹³⁵ (Jorge Ben Jor) é indicada no encarte por meio de travessões.

TIPOS DE REFERÊNCIA <i>Prática discursiva literária</i>	
a) título de textos (poemas, livros, peças de teatro)	
Trecho da música de Belchior	Título referido
(...) – Diga lá, tristes tópicos (...) (<i>Retórica sentimental</i> , 42)	<i>Tristes Trópicos</i> ¹³⁶ (Claude Lévi-Strauss)
(...) <i>dans les tristes tropiques</i> (...) (<i>Os derradeiros moicanos</i> , 82)	<i>Tristes Tropiques</i> (Claude Lévi-Strauss)
(...) Sei que não é possível dizer todas as coisas / nesse feliz ano novo que a gente ganhou. (...) (<i>Clamor no deserto</i> , 28)	<i>Feliz ano novo</i> (Rubem Fonseca, 1975)
(...) Mas só falta algum tempo para 1-9-8-4. / Agora eu estou em paz: o que eu temia chegou! (...) (<i>Clamor no deserto</i> , 28)	<i>1984</i> (George Orwell, 1949)
(<i>Elegia obscena</i> , 85)	<i>Elegia: indo para o leito</i> (John Donne)
(<i>Elegia obscena</i> , 85)	<i>Elegia</i> (Augusto de Campos)
(...) Indica mihi, quem diligit anima mea, (<i>Corpos terrestres</i> (Leitura do CANTICUM CANTICORUM), 34)	<i>Anima mea</i> (poema do <i>Lira dos Vinte Anos</i> , Álvares de Azevedo)
Guerra, / Guerra sem paz! / E que se fez da terra (...) (<i>No maior jazz</i> , 87)	<i>Guerra e Paz</i> (Leon Tolstói)
(...) astros/guerra e paz/amor nas super-estrelas. (...)	<i>Guerra e Paz</i> (Leon Tolstói)

¹³³ (...) – sem pecado abaixo do equador – (...)

¹³⁴ (...) E nesses Brasis – *um Paris tropical!* – (...)

¹³⁵ Moro... / Num país *tropical*, / Abençoado por Deus / E bonito por natureza (...)

¹³⁶ Livro do antropólogo e filósofo francês publicado em 1955, na França, pela Editora Plon (Paris). Uma narrativa etnográfica romanceada, com excertos curiosos sobre sociedades indígenas brasileira. Aparentemente, apenas um livro de viagem, mas, repleto de passagens onde o autor faz especulações filosóficas sobre o status da Antropologia; análise comparativa de religiões, entre o Novo e o Velho Mundo, as concepções de progresso e de civilização.



<i>(Rock-romance de um robô goliardo, 69)</i>	
(...) No congresso do medo internacional / ouvi o segredo do enredo final (...) <i>(Populus, 29)</i>	<i>Congresso internacional do medo</i> (poema de Carlos Drummond de Andrade)
<i>Monólogo das Grandezas do Brasil, 63</i>	<i>Diálogo das Grandezas do Brasil</i> , de Ambrósio Fernandes Brandão, 1618
(...) Elogiando a loucura, e pondo-me entre os sonhadores (...) <i>(Baihuno, 94)</i>	<i>Elogio à Loucura</i> (Erasmus de Roterdam)
Eu não vou querer o amor somente: é tão banal! / Busco a paixão fundamental, (edípica vulgar) (...) <i>(Brasileiramente linda, 43)</i>	<i>Édipo Rei</i> (Sófocles)
(...) Como Édipo-Rei Momo como, e tomo tudo dela... Deleites da frigidez! / <i>(Balada de Madame Frigidaire, 86)</i>	<i>Édipo Rei</i> (Sófocles)
(...) Pra terminar: o meu livro de cabeceira - para ler com todo o corpo - (...) <i>(Em resposta à carta de fã, 79)</i>	<i>O Livro de Cabeceira</i> (clássico literário erótico japonês de Sei Shonagon, século X) ¹³⁷
(...) Se o resto é Som e Fúria, que se cantará? (...) <i>(Viva la dolcezza!, 108)</i>	<i>O som e a fúria</i> – 1929 (William Faulkner)
(...) Mais uma estação no inferno (...) <i>(Baihuno, 94)</i>	<i>Uma estação no inferno</i> – 1873 (Arthur Rimbaud) <i>Une saison en enfer</i>
b) título de textos (poemas, livros, peças de teatro) e autor	
Trecho da música de Belchior	Título e Autor referidos
(...) Pra terminar: o meu livro de cabeceira - para ler com todo o corpo - / é aquele de que fala a elegia de Donne. (...) <i>(Em resposta à carta de fã, 79)</i>	<i>Elegia: indo para o leito</i> (John Donne) <i>Como encadernação vistosa, feita / Para iletrados, a mulher se enfeita; / Mas ela é um livro místico e somente / A alguns (a que tal graça se consente) / (..)</i>
(...) (Botas e sangue nas roupas de Lorca). (...) <i>(Conheço o meu lugar, 40)</i>	<i>Bodas de Sangue</i> (Federico García Lorca, 1935)
(...) Mais uma estação no inferno, Babilônia, Dante eterno! (...) <i>(Baihuno, 94)</i>	<i>Inferno</i> (da <i>Divina Comédia</i> de Dante)

¹³⁷ No filme *O Livro de Cabeceira*, adaptado para o cinema pelo cineasta Peter Greenaway, uma jovem usa o corpo de seus amantes para escrever e fazer com suas peles seu livro de cabeceira. O enredo explora a relação entre a arte e o corpo humano.



c) título e trecho de poemas	
Trecho da música de Belchior	Título e Trecho referidos
2. Teu corpo é meu coro, oh! Irene, e eu quero é ir, Irene Preta, ao bom humor. (...) (<i>Bel-prazer</i> , 37)	<i>Irene no céu</i> (Manuel Bandeira, in: <i>Libertinagem</i> , 1930) <i>Irene preta / Irene boa / Irene sempre de bom humor</i> (...)
(...) desses dez anos passados (presentes) / vividos entre o sonho e o som. (...) (<i>Todo sujo de baton</i> , 24)	<i>Entre o sono e sonho</i> (Fernando Pessoa, 11-9-1933) <i>Entre o sono e sonho</i> , / Entre mim e o que em mim (...)
(...) Cuidar do homem. Bicho. / Cuidar do homem. Bicho. (<i>Cuidar do homem</i> , 57)	<i>O bicho</i> (Manuel Bandeira) Vi ontem um bicho / Na imundície do pátio / Catando comida entre os detritos. // Quando achava alguma coisa, / Não examinava nem cheirava: / Engolia com voracidade. // O bicho não era um cão, / Não era um gato, / Não era um rato. / O bicho, meu Deus, era um homem.
d) trecho de poemas	
Trecho da música de Belchior	Trecho referido
(...) Garotos no esgoto... São ratos? São homens (...) (<i>Se você tivesse aparecido</i> , 107)	(...) O bicho, meu Deus, era um homem. <i>O bicho</i> (Manuel Bandeira)
(...) Solução/rima/Raimundo, / é chegado o fim de tudo / e o mundo pode acabar (BIS) (<i>Cuidar do homem</i> , 57)	<i>Mundo mundo vasto mundo, se eu me chamasse Raimundo seria uma rima, não seria uma solução.</i> (...) <i>Poema de sete faces</i> (Carlos Drummond de Andrade)
Mas quando eu me chamar Raimundo vou fundo e... é fumo pra / lá e pra cá! (<i>Tambor tantã</i> , 92)	Mundo mundo vasto mundo, <i>se eu me chamasse Raimundo</i> seria uma rima, não seria uma solução. (...) <i>Poema de sete faces</i> (Carlos Drummond de Andrade)
Contemplo o rio que corre parado (...) (<i>Ypê</i> , 55)	O Tejo é mais belo que o <i>rio que corre</i> pela minha aldeia, / Mas o Tejo não é mais belo que <i>o rio que corre</i> pela minha aldeia / Porque o Tejo não é <i>o rio que corre</i> pela minha aldeia. (...) <i>O rio da minha aldeia</i> (Alberto Caeiro - Fernando Pessoa)
(...) (- Diga lá, tristes tópicos, sabiá laranjeira!) (...) (<i>Retórica sentimental</i> , 42)	<i>Canção do Exílio</i> (Casimiro de Abreu) (...) Eu quero ouvir na <i>laranjeira</i> , à tarde, / Cantar o <i>sabiá!</i> Meu Deus! não seja já; (...)
(...) É caminhando que se faz o caminho (...)	Caminhante, são teus rastos / o caminho, e nada mais; / caminhante, não há caminho, /



(<i>Brincando com a vida</i> , 33)	faz-se caminho ao andar. / <i>Ao andar faz-se o caminho</i> , / e ao olhar-se para trás / vê-se a senda que jamais / se-há de voltar a pisar. / Caminhante, não há caminho, / somente sulcos no mar. Antonio Machado (poeta espanhol)
(...) Quando eu cantar / quero lhe deixar / molhada em bom humor. (...) (<i>Sensual</i> , 32)	Irene preta / Irene boa / Irene sempre <i>de bom humor</i> (...) <i>Irene no céu</i> (Manuel Bandeira, in: <i>Libertinagem</i> , 1930)
(...) Ah! Eu nasci perdedor. / Pra que mentir de fingidor / de dores tão reais? (...) (<i>Balada do amor perverso</i> , 104)	<i>O poeta é um fingidor</i> . / Finge tão completamente / <i>Que chega a fingir que é dor</i> / <i>A dor que deveras sente</i> (...) <i>Autopsicografia</i> (Fernando Pessoa)
(...) Mas sei que tudo é proibido / (Aliás, eu queria dizer que tudo é permitido... (...) (<i>Apenas um rapaz latino-americano</i> , 12)	(...) - Está sonhando? Olhe que a sopa esfria! / Eu estava sonhando... / E há em todas as consciências um cartaz amarelo: / “ <i>Neste país é proibido sonhar</i> ”. <i>Sentimental</i> (Carlos Drummond de Andrade)
(...) o fim do termo “SAUDADE” como um charme brasileiro / de alguém sozinho a cismar. (...) (<i>Tudo outra vez</i> , 45)	(...) Nossa vida mais amores. / <i>Em cismar, sozinho à noite</i> , / Mais prazer encontro eu lá; (...) <i>Canção do exílio</i> (Gonçalves Dias)
e) trecho de poemas e autor	
Trecho da música de Belchior	Trecho e Autor referidos
(...) E lágrimas nos olhos de ler o Pessoa e de ver o verde da cana (...) São Paulo violento... Corre o Rio, que me engana: / Copacabana, a Zona Norte, os cabarés da Lapa, onde eu morei... (...) (<i>Fotografia 3X4</i> , 20)	O Tejo é mais belo que o <i>rio que corre</i> pela minha aldeia, / Mas o Tejo não é mais belo que <i>o rio que corre</i> pela minha aldeia / Porque o Tejo não é <i>o rio que corre</i> pela minha aldeia. (...) <i>O rio da minha aldeia</i> (Alberto Caeiro - Fernando Pessoa)
(...) pois sou uma pessoa. / Esta é minha canoa: eu nela embarco. EU SOU PESSOA! (A palavra “PESSOA” hoje não soa bem – pouco me importa!) (...) (<i>Conheço o meu lugar</i> , 40)	Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa: “Navegar é preciso; viver não é preciso.” ¹³⁸ . Quero para mim o espírito desta frase, transformada a forma para a casar com o que eu sou: Viver não é necessário; o que é necessário é criar. (...) <i>Obra poética</i> (Fernando Pessoa)
(...) Que em matéria de palmeira (...) E por falar no Sabiá... O poeta Gonçalves Dias é	Minha terra tem <i>palmeiras</i> , / onde canta o <i>sabiá</i> (...) <i>Canção do exílio</i> (Gonçalves Dias)

¹³⁸ “Navigare necesse; vivere non est necesse” - latim, frase de Pompeu, general romano, 106-48 a. C., dita aos marinheiros, amedrontados, que recusavam viajar durante a guerra.



que sabia... (...) (<i>Retórica Sentimental</i> , 42)	
f) personagens (animados ou inanimados, pessoas ou animais) de outros textos (poemas, livros)	
Trecho da música de Belchior	Personagem e Texto referidos
(<i>Dandy</i> , 77)	O dandismo se relaciona à criação do poeta Byron: um jovem sexy de energia impetuosa, com voz sedutora e lábios que passam impressão de enfado.
(...) eu era alegre como um rio, / um bicho, um bando de pardais; / como um galo, quando havia... (quando a via), / quando havia galos, noites e quintais. (...) (<i>Galos, noites e quintais</i> , 27)	Um <i>galo</i> sozinho não tece uma manhã: / Ele precisará sempre de outros <i>galos</i> (...) / Que com muitos outros <i>galos</i> se cruzem / Os fios de sol de seus gritos de <i>galo</i> / Para que a manhã, desde uma teia tênue / Se vá tecendo, entre todos os <i>galos</i> (...) <i>Tecendo a manhã</i> (João Cabral de Melo Neto)
(...) Que me faz gauche, anjo torto; (...) (<i>Objeto direto</i> , 52)	Quando nasci, <i>um anjo torto</i> / desses que vivem na sombra / disse: Vai, Carlos! ser <i>gauche</i> na vida. <i>Poema de sete faces</i> (De <i>Alguma poesia</i> , 1930, Carlos Drummond de Andrade)
Alegria Namorados Alegria de <i>Ceci!</i> (...) (<i>Retórica Sentimental</i> , 42)	<i>Ceci</i> <i>O Guarani</i> (José de Alencar)
(...) Peri beija <i>Ceci</i> (...) (<i>Bucaneira</i> , 75)	<i>Peri e Ceci</i> <i>O Guarani</i> (José de Alencar)
(...) Peris, <i>Cecis</i> , <i>Guaranis</i> (...) (<i>Os derradeiros moicanos</i> , 82)	<i>Peri e Ceci</i> <i>O Guarani</i> (José de Alencar)
Ainda não se ouvia o ai do <i>sabiá</i> ... / e nem jaci sabia que ele assobiava <i>Lá</i> ... (...) (<i>Num país feliz</i> , 95)	Minha terra tem palmeiras, / Onde canta o <i>sabiá</i> (...) <i>Canção do exílio</i> (Gonçalves Dias)
g) elementos de outros textos (poemas, livros)	
Trecho da música de Belchior	Elemento e Texto referidos
Eram três as caravelas / que chegaram além d'além mar. / E a terra chamou-se América. / Por ventura? Por azar? // Não sabia o que fazia, não. / D. Cristóvão, capitão. (...) (<i>Quinhentos anos de quê?</i> , 98)	<i>Temática</i> Um navegante atrevido / Saiu de Palos um dia / Vinha com três caravelas: / A Pinta, a Nina / E a Santa Maria / Viva Cristóvão Colombo / Que, para nossa alegria, / Veio com três caravelas: / A Pinta, a Nina / E a Santa Maria (...)



	<i>Três caravelas (Las tres carabelas)</i> (Alguero e Moreu, versão de João de Barro, cantada por Caetano Veloso e Gilberto Gil)
--	--

TIPOS DE REFERÊNCIA <i>Prática discursiva literomusical</i>	
a) título de canções	
Trecho da música de Belchior	Título referido
(...) São mil milhões de habitantes, / neste parque industrial (...) <i>(Rock-romance de um robô goliardo, 69)</i>	<i>Parque Industrial</i> (Tom Zé)
(...) Nossos ídolos ainda são os mesmos e as aparências, as aparências não enganam, não... (...) <i>(Como nossos pais, 14)</i>	<i>As aparências enganam</i> (Tunai e Sérgio Natureza) <i>As aparências enganam</i> aos que odeiam e aos que amam / Porque o amor e ódio se irmanam na fogueira das paixões / (...) // <i>As aparências enganam</i> aos que gelam e aos que inflamam / Porque o fogo e o gelo se irmanam no outono das paixões / (...)
(...) Eles venceram e o sinal está fechado pra nós / Que somos jovens (...) <i>(Como nossos pais, 14)</i>	<i>Sinal fechado</i> (Paulinho da Viola (1969), gravado no LP homônimo de Chico Buarque, 1974) ¹³⁹
(...) Cidade-morena-boca-de-ouro-de-tolo (...) <i>(Rock-romance de um robô goliardo, 69)</i>	<i>Morena Boca-de-Ouro</i> (Ary Barroso)
(...) Cidade-morena-boca-de-ouro-de-tolo (...) <i>(Rock-romance de um robô goliardo, 69)</i>	<i>Ouro de tolo</i> (Raul Seixas)
(...) Obrigado pelo Brando de subúrbio, pelo garoto de aluguel! (...) <i>(Em resposta à carta de fã, 79)</i>	<i>Garoto de aluguel</i> (Zé Ramalho)
b) título de disco	
Trecho da música de Belchior	Título referido
(...) lapido diamantes, não falsos brilhantes (...)	<i>Falso brilhante</i> (Elis Regina)

¹³⁹ Neste LP, Chico apenas interpreta outros compositores, com exceção da faixa *Acorda amor*, de Leonel Paiva e Julinho da Adelaide, nomes criados para burlar a censura.



(<i>Jornal blues (canção leve de escárnio e maldizer)</i> , 80)	
c) título e trecho de canções	
Trecho da música de Belchior	Título e Trecho referidos
(...) Mamãe, quero mamar! (...) (<i>Tambor tantã</i> , 92)	<i>Mamãe eu quero</i> (Vicente Paiva e Jararaca) <i>Ma ma ma ma mãe que quero / Mamãe eu quero / Mamãe eu quero mamar (...)</i>
(...) Le maracatu atomique! (...) (<i>Os derradeiros moicanos</i> , 82)	<i>Maracatu atômico</i> (Jorge Mautner) (...) eletrônico o maracatu atômico (...) <i>Maracatu atômico (...)</i>
(...) Dans mon île (...) (<i>Os derradeiros moicanos</i> , 82)	<i>Dans mon île</i> (Caetano Veloso) <i>Dans Mon île / Ah comme on est bien / Dans mon île (...)</i>
(...) Deixo os louros ao poeta! Lauras é o que me importa! (...) (<i>Jornal blues (canção leve de escárnio e maldizer)</i> , 80)	<i>Lady Laura</i> (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) <i>Lady Laura, me leve pra casa / Lady Laura, me conta uma história / Lady Laura, me faça dormir / Lady Laura!!!</i>
(...) bárbara (...) é ela. (...) (<i>Bela</i> , 64)	<i>Bárbara</i> (Chico Buarque e Ruy Guerra, 1972-1973 – para a peça <i>Calabar</i> de Chico Buarque e Ruy Guerra) <i>Bárbara, Bárbara / Nunca é tarde, nunca é demais (...)</i>
(...) Beatriz é ela. (...) (<i>Bela</i> , 64)	<i>Beatriz</i> (Edu Lobo e Chico Buarque, 1982) <i>Sim, me leva para sempre, Beatriz (...)</i>
(...) Menina, asa branca (...) (<i>Meu cordial brasileiro</i> , 50)	<i>Asa Branca</i> (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) (...) Até mesmo o <i>asa branca</i> / Bateu asas do sertão (...)
(...) Menina, (...) assum preto (...) (<i>Meu cordial brasileiro</i> , 50)	<i>Assum preto</i> (Luís Gonzaga e Humberto Teixeira) (...) <i>Mas Assum Preto, cego dos óio (...)</i>
(...) Menina, a grama está sempre verde, mas eu quero pisar; (...) (<i>Meu cordial brasileiro</i> , 50)	<i>Porque é proibido pisar na grama</i> (Jorge Ben Jor) (...) E se ela ainda gosta de mim / Preciso saber urgentemente / <i>Porque é proibido pisar na grama (...)</i>
(...) tá qualquer coisa, meu irmão. (...) (<i>Como se fosse pecado</i> , 36)	<i>Qualquer coisa</i> (Caetano Veloso) <i>Esse papo já tá qualquer coisa / Você já tá pra lá de Marran Keche / Mexe qualquer coisa dentro, doida Já qualquer coisa doida / Dentro mexe (...)</i>



<p>(...) e o negócio é falar do luar do sertão. (...) (<i>Clamor no deserto</i>, 28)</p>	<p><i>Luar do sertão</i> (Catulo da Paixão Cearense) Não há, ó gente, oh não / <i>Luar como este do sertão...</i> / Oh que saudade do luar da minha terra (...) / Não tem aquela saudade / <i>Do luar lá do sertão</i> / (...) / E eu morresse numa noite / <i>De luar do meu sertão.</i></p>
<p>(...) como luar no sertão (...) (<i>Bel-prazer</i>, 37)</p>	<p><i>Luar do sertão</i> (Catulo da Paixão Cearense) Não há, ó gente, oh não / <i>Luar como este do sertão...</i> / Oh que saudade do luar da minha terra (...) / Não tem aquela saudade / <i>Do luar lá do sertão</i> / (...) / E eu morresse numa noite / <i>De luar do meu sertão.</i></p>
<p>(...) Como um cão que uiva pra lua / contra seu dono e feitor; / uma fera-animal ferido / no dia do caçador; (...) (<i>Sensual</i>, 32)</p>	<p><i>Fera ferida</i> (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) (...) <i>Sou fera ferida</i> / No corpo, na alma e no coração (...) <i>Animal ferido</i> / Por instinto decidido</p>
<p>Ei! Senhor meu, rei do tamborim, do ganzá! / Cante um cantar, forme um repente pra mim! (...) (<i>Onde jaz meu coração</i>, 73)</p>	<p><i>Mr. Tambourine Man</i> (Bob Dylan) <i>Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me</i> (...)</p>
<p>(...) Oh! Oh! Oh! Oh! Oh! Bad bed bed times! (...) (<i>Elegia obscena</i>, 85)</p>	<p><i>Good times bad times</i> (Led Zeppelin, 1969) (...) <i>good times bad times</i> (...) <i>Tempos bons, tempos ruins</i> (tradução) (...) <i>tempos bons, tempos ruins</i> (...)</p>
<p>(...) Quero uma balada nova / falando de brotos, de coisas assim: / de money, de banho de lua (...) (<i>Todo sujo de baton</i>, 24)</p>	<p><i>Banho de lua</i> (Cely Campelo) Tomo um <i>banho de lua</i> / Fico branco como a neve / (...) Sob um banho de lua (...)</p>
<p>(...) E por falar no Sabiá... O poeta Gonçalves Dias é que sabia... (...) (<i>Retórica Sentimental</i>, 42)</p>	<p><i>Sabiá</i> (Tom Jobim e Chico Buarque, 1968) (...) Uma <i>sabiá</i>, cantar / Uma <i>sabiá</i> / Vou voltar, sei que ainda, vou voltar (...)</p>
<p>(...) vem, soul-blues, do pó da estrada e Canta o que a vida convém! (...) (<i>Onde jaz meu coração</i>, 73)</p>	<p><i>O pó da estrada</i> (Sá, Rodrix, Guarabyra) <i>O pó da estrada</i> gruda em minha boca / (...) <i>o pó da estrada...</i> // <i>O pó da estrada</i> brilha nos meus olhos (...) <i>o pó da estrada...</i> // (...) // E <i>o pó da estrada</i> gruda nos meus olhos, (...) Nada mais urgente que <i>o pó da estrada...</i> (...)</p>
<p>(...) Dancei no pó desta estrada... (...) (<i>Os profissionais</i>, 90)</p>	<p><i>O pó da estrada</i> (Sá, Rodrix, Guarabyra) <i>O pó da estrada</i> gruda em minha boca / (...) <i>o pó da estrada...</i> // <i>O pó da estrada</i> brilha nos meus olhos (...) <i>o pó da estrada...</i> // (...) // E <i>o pó da estrada</i> gruda nos meus olhos, (...) Nada mais urgente que <i>o pó da estrada...</i> (...)</p>



(...) Ao pastor de minha igreja reza que esta ovelha negra jamais vai ficar branquinha. / (...) (<i>Baihuno</i> , 94)	<i>Ovelha negra</i> (Rita Lee) (...) Foi quando meu pai me disse filha / Você é a <i>ovelha negra</i> da família (...)
(...) Fora-da-lei, procurado, me convém família unida contra quem me rebelar. (...) (<i>Baihuno</i> , 94)	<i>Cowboy fora da lei</i> (Raul Seixas e Cláudio Roberto) (...) Eu não sou besta pra tirar onda de herói / Sou vacinado, eu sou cowboy / <i>Cowboy fora da lei</i> (...)
(...) E, à noite, eu entro num cinemascope, / TECHNICOLOR/PANAVISION, / daqueles de cowboy... (...) (<i>E que tudo mais vá para o céu</i> , 62)	<i>Cowboy fora da lei</i> (Raul Seixas e Cláudio Roberto) (...) Eu não sou besta pra tirar onda de herói / Sou vacinado, eu sou cowboy / <i>Cowboy fora da lei</i> (...)
(...) ai! mulata! não nega teu cabelo! (...) (<i>Depois das seis</i> , 60)	<i>O teu cabelo não nega</i> (Marchinha de Lamartine Babo e Irmãos Valença, Carnaval de 1932) <i>O teu cabelo não nega, mulata</i> / Porque és mulata na cor (...) *Gravada originalmente na RCA Victor em 1931 por Castro Barbosa, acompanhado pelo Grupo da Velha Guarda de Pixinguinha e lançada em discos 78 rpm.
(...) de olhos abertos, lhe direi: (...) (<i>A palo seco</i> , 02)	<i>Les yeux ouverts</i> (Enzo Enzo) J'rêve <i>les yeux ouverts</i> , ça m'fait du bien / Ça n'va pas plus loin (...)
(...) de olhos abertos, lhe direi: (...) (<i>A palo seco</i> , 02)	<i>Olhos abertos</i> (Zé Rodrix e Guttemberg Guarabyra) (...) / E eu quero encontrar as pessoas / De mãos dadas e de <i>olhos abertos</i> (...)
(...) Será minha alma que sua / sob um sol negro de dor; (...) (<i>Sensual</i> , 32)	<i>Sol negro</i> (Caetano Veloso) Na minha voz trago a noite e o mar / O canto é a luz de um <i>sol negro e dor</i> / É o amor, que morreu na noite do mar (...)
Baby, respondo enfim / àquela carta de fã / que você mandou pra mim! (2 vezes) (...) (<i>Em resposta à carta de fã</i> , 79)	<i>Baby</i> (Caetano Veloso) (...) Você precisa saber de mim / <i>Baby, baby</i> , eu sei que é assim / <i>Baby, baby</i> , eu sei que é assim / (...) <i>Baby, baby</i> , há quanto tempo / <i>Baby, baby</i> , há quanto tempo // (...) Não sei, leia na minha camisa / <i>Baby, baby</i> , I love you / <i>Baby, baby</i> , I love you
(...) meu bem / que outros cantores chamam baby! / que outros cantores chamam baby! / que outros cantores chamam baby! / meu bem... (<i>Coração selvagem</i> , 22)	<i>Baby</i> (Caetano Veloso) (...) Você precisa saber de mim / <i>Baby, baby</i> , eu sei que é assim / <i>Baby, baby</i> , eu sei que é assim (...) <i>Baby, baby</i> , há quanto tempo / <i>Baby, baby</i> , há quanto tempo (...) Não sei, leia na minha camisa / <i>Baby, baby</i> , I love you / <i>Baby, baby</i> , I love you



<p>(...) e, num amasso apertado – da cor do pecado, aquele beijo molhado, escandalizado daqueles de cinema. (...)</p> <p><i>(Lamento do marginal bem sucedido, 101)</i></p>	<p><i>Da cor do pecado</i> (Alberto Simões, o Bororó)</p> <p>(...) É um corpo delgado / <i>Da cor do pecado</i> / Que faz tão bem / <i>Esse beijo molhado</i> / <i>Escandalizado</i> que você deu (...)</p>
<p>(...) Vou mandar-te um lay lady lay. (...)</p> <p><i>Vício elegante</i> (Belchior e Ricardo Bacelar)</p>	<p><i>Lay lady lay</i> (Bob Dylan, 1969)</p> <p><i>Lay, lady, lay, lay across my big brass bed / Lay, lady, lay, lay across my big brass bed / (...)</i></p> <p><i>Deite mulher, deite</i> (tradução)</p> <p><i>Deite mulher, deite, deite-se na minha cama imensa (...)</i></p>
<p>(...) (E) Eu quero é mandar para o alto / o que eles pensam em mandar para o bebeléu. / ... E que tudo o mais vá para o céu! (BIS) / - E que tudo o mais vá para o céu. (BIS)</p> <p><i>(E que tudo mais vá para o céu, 62)</i></p>	<p><i>Quero que vá tudo pro inferno</i> (Roberto Carlos e Erasmo Carlos)</p> <p>(...) Quero que você me aqueça nesse inverno / <i>E que tudo mais vá pro inferno</i> / (...) / Quero que você me aqueça nesse inverno / <i>E que tudo mais vá pro inferno</i> // Não suporto mais você longe de mim / Quero até morrer do que viver assim / Só quero que você me aqueça nesse inverno / <i>E que tudo mais vá pro inferno</i> / Oh, oh, / <i>E que tudo mais vá pro inferno</i> // Não suporto mais você longe de mim / Quero até morrer do que viver assim / Só quero que você me aqueça nesse inverno / <i>E que tudo mais vá pro inferno</i> / <i>E que tudo mais vá pro inferno</i></p>
<p>Hermano, la vida es sueño / No hay más nada que pedir. (...)</p> <p><i>(La vida es sueño)</i></p>	<p><i>Los hermanos</i> (Atahualpa Yupanqui)</p> <p><i>Yo tengo tantos hermanos / que no los puedo contar / en el valle, la montana / en la pampa y en el mar. / Cada cual com sus trabajos, / con sus sueños, cada cual (...)</i></p>
<p>Baby, / Enquanto um velho mestre de blues radioativas nas ondas sonoras / do carro, tome um fósforo e, ao gosto dos anjos, acenda o último cigarro. / – Que aquele bêbado lhe deu – / (...) // Oh Baby, tudo vai dar pé... Você sabe, eu também sei... Qual é o problema? (...)</p> <p><i>(Lamento do marginal bem sucedido, 101)</i></p>	<p><i>Baby</i> (Caetano Veloso)</p> <p>(...) <i>Baby, baby</i>, eu sei que é assim / Você precisa tomar um sorvete / (...) / <i>Baby, baby</i>, há quanto tempo / Você precisa aprender inglês / (...) Não sei leia na minha camisa / <i>Baby, baby, I love you...</i></p>
<p>(...) Como de um objeto não identificado / descia sobre mim aquele feixe de luz. (...)</p> <p><i>(Ondas tropicais, 99)</i></p>	<p><i>Não Identificado</i> (Caetano Veloso)</p> <p>(...) <i>Como um objeto não identificado</i> / Que ainda estou sozinho e apaixonado / Como um</p>



	objeto não identificado / Para gravar num disco voador / Eu vou fazer uma canção de amor (...)
(...) Como de um objeto não identificado / descia sobre mim aquele feixe de luz. (...) (<i>Ondas tropicais</i> , 99)	<i>Objeto semi-identificado</i> (Gilberto Gil e Rogério Duarte; música de Rogério Duprat, 1969) - Entre a palavra e o ato, desce a sombra. <i>O objeto identificado</i> , (...) o encoberto, <i>o objeto semi-identificado</i> (...)
(...) e aquela felicidade – arma quente (...) Felicidade – arma quente (...) (<i>Como se fosse pecado</i> , 36)	<i>A felicidade é uma arma quente</i> (John Lennon, tradução) <i>Felicidade é um revolver quente</i> / (...) / <i>Felicidade é um revolver quente</i> , mamãe // (...) <i>Porque, felicidade é um revolver quente</i> , mamãe / <i>Felicidade é um revolver quente</i> , é sim / <i>Felicidade é um revolver</i> , é sim, quente / <i>Mas não sabe que</i> / <i>Felicidade é um revolver quente</i> , sim
d) título e trecho de canções, marcada no encarte por meio de travessão	
Trecho da música de Belchior	Título e Trecho referidos
(...) – sem pecado abaixo do equador – (...) (<i>Jornal blues (canção leve de escárnio e maldizer)</i> , 80)	<i>Não existe pecado ao sul do equador</i> (Chico Buarque e Ruy Guerra, 1973) <i>Não existe pecado do lado de baixo / Do Equador</i> (...)
(...) E nesses Brasis – um Paris tropical! – (...) (<i>Os derradeiros moicanos</i> (com Moraes Moreira), 82)	<i>País Tropical</i> (Jorge Ben Jor) Moro... / Num país <i>tropical</i> , / Abençoado por Deus / E bonito por natureza (...)
e) título, trecho e temática de canções	
Trecho da música de Belchior	Título e Trecho referidos
Eu me lembro muito bem do dia que eu cheguei: / Jovem que desce no Norte pra cidade grande / Os pés cansados e feridos de andar légua tirana... (...) (<i>Fotografia 3X4</i> , 20)	<i>Légua Tirana</i> (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) Oh, que estrada mais comprida / <i>Oh, que légua tão tirana</i> / Ai, se eu tivesse asa / Inda hoje eu via a Ana // Quando o sol tostou as fôia / E bebeu o riachão / Fui inté o Juazeiro / Pra fazer uma oração // Tô vortando estrupiado / Mas alegre o coração / Padim Ciço ouviu minha prece / Fez chovê no meu sertão // Vareei mais de vinte serra / De alpercata e pé no chão / Mesmo assim inda farta / Pra chegá no meu rincão // Trago um têço pra Das Dores / Pra Reimundo um violão / E pra ela, e pra ela / Trago eu e o coração.



(...) Em mim, desse Canto daqui – Lugar comum – / Como no assum, azul de preto, / o canto é que faz cantar. (...) (<i>Onde jaz meu coração</i> , 73)	<i>Assum preto</i> (Luís Gonzaga e Humberto Teixeira) Tudo em vorta é só beleza / Sol de Abril e a mata em frô / Mas <i>Assum Preto, cego dos óio</i> / Num vendo a luz, ai, canta de dor (bis) / Tarvez por ignorança / Ou mardade das pió / Furaro os óio do <i>Assum Preto</i> / Pra ele assim, ai, cantá de mió (bis) / <i>Assum Preto veve sorto</i> (...)
f) trecho de canções	
Trecho da música de Belchior	Trecho referido
(...) Quando o mar virar sertão (...) (<i>Humano hum</i> , 35)	<i>O sertão vai virar mar</i> / Dá no coração / O medo que algum dia / <i>O mar também vire sertão</i> (...) <i>Sobradinho</i> (Luiz Carlos Sá e Guarabyra)
(...) de terno de linho, chapéu de palhinha (...) (<i>Os derradeiros moicanos</i> , 82)	(...) O Morro veio me chamar / <i>De terno branco e chapéu de palha</i> (...) <i>Piano na Mangueira</i> (Chico Buarque)
(...) Sertão não virou mar. (...) (<i>Meu cordial brasileiro</i> , 50)	<i>O sertão vai virar mar</i> / Dá no coração / O medo que algum dia / <i>O mar também vire sertão</i> (...) <i>Sobradinho</i> (Luiz Carlos Sá e Guarabyra)
(...) Camisa-de-forca-de Vênus... Ah! quem compraria, ao menos, o velho gozo animal? (...) (<i>Baihuno</i> , 94)	(...) Queria usar, quem sabe, uma <i>camisa de força ou de vênus</i> / Mas não vou gozar de nós apenas um cigarro / Nem vou lhe beijar, gastando assim o meu batom (...) <i>Chão de giz</i> (Zé Ramalho)
(...) Brasil, mulato inzoneiro, / Brasil, mulato inzoneiro (...) (<i>Ondas tropicais</i> , 99)	<i>Brasil, meu Brasil brasileiro meu mulato inzoneiro, / vou cantar te nos meus versos</i> / (...) <i>Aquarela do Brasil</i> (Ary Barroso)
(...) Nem nessas coisas do Oriente / Romances astrais (...) (<i>Alucinação</i> , 17)	(...) Ói, olhe o mal, vem de braços e abraços com o bem num <i>romance astral</i> / Amém. <i>Trem das sete</i> (Raul Seixas)
(...) Meu coração tropical não agüenta. (...) (<i>No maior jazz</i> , 87)	<i>Meu coração tropical</i> está coberto de neve mas / Ferve em seu cofre gelado (...) <i>Meu coração tropical</i> partirá esse gelo (...) <i>Corsário</i> (João Bosco e Aldir Blanc)
(...) I have a dream... My dream is over! (...) (<i>Os profissionais</i> , 90)	(...) Just believe in me / (Thast's reality) / <i>The dream is over</i> / What can i say / <i>The dream is over, / Yesterday</i> (...) <i>God</i> (John Lennon)
(...) de olhos abertos, lhe direi: (...)	<i>Olhos abertos</i> em vento / Sobre o espaço do Aterro (...)



(<i>A palo seco</i> , 02)	<i>Paisagem útil</i> (Caetano Veloso, 1968)
g) trecho de canção e compositor	
Trecho da música de Belchior	Trecho e Compositor referidos
(...) (Esses casos de família e de dinheiro eu nunca entendi bem.) / Veloso, “o sol (não) é tão bonito” pra quem vem / Do Norte e vai viver na rua (...) (<i>Fotografia 3X4</i> , 20)	(...) O sol nas bancas de revista / Me enche de alegria e preguiça / Quem lê tanta notícia / Eu vou (...) Ela nem sabe até pensei / Em cantar na televisão / <i>O sol é tão bonito</i> / Eu vou (...) <i>Alegria, alegria</i> (Caetano Veloso)

Como se pode perceber, são referidos títulos e trechos de textos (poemas, livros, peças de teatro), junto ou não ao seu autor; personagens (pessoas, animais) e elementos de outros textos. Quanto à prática discursiva literomusical, são referidos títulos de discos, títulos, trechos e temáticas de canções, trazendo algumas vezes o nome do compositor da canção referida.

Como na citação, Belchior refere-se a textos clássicos da literatura nacional e internacional como os *Tristes Trópicos* de Lévi-Strauss, o *Feliz ano novo* de Fonseca, o *1.9.8.4* de George Orwell, o *Guerra e Paz* de Tolstoi, novamente ao *Elogio à Loucura* de Erasmo de Roterdan, à *Divina Comédia* de Dante e à *Lira dos Vinte Anos* de Álvares de Azevedo, ao *Édipo Rei* de Sófocles, ao *Som e Fúria* de William Faulkner, às *Bodas de sangue* de Garcia Lorca, à *Irene no céu* e *O bicho* de Bandeira, à personagens clássicos como o *dandy* de Byron e *Peri e Ceci* de José de Alencar.

As músicas e discos referidos também são clássicos do discurso literomusical brasileiro e mundial; entre os quais *Sinal fechado* de Paulinho da Viola, *Ouro de tolo* e *Trem das sete* de Raul Seixas, *Garoto de aluguel* e *Chão de Giz* de Zé Ramalho, o disco *Falso brilhante* de Elis, *Bárbara* e *Beatriz* de Chico Buarque, *Assum preto*, *Légua tirana* e *Asa branca* de Luís Gonzaga e Humberto Teixeira, o *Luar do sertão* de Catulo da Paixão Cearense, as marchas carnavalescas *Mamãe eu quero* de Vicente Paiva e Jararaca e *O teu cabelo não nega* de Lamartine Babo e Irmãos Valença, o *Mr. Tambourine Man* e *Lay lady lay* de Dylan e os *Goof times bad times* de Led Zeppelin.

Gostaríamos de dizer que as funções exercidas na referência são as mesmas da citação. O que diferencia uma da outra é que na primeira o texto citante não utiliza de modo literal as palavras do texto citado. Mas aqui há uma exceção: títulos de livros e canções são referidos literalmente nas canções de Belchior. Como por exemplo, *Clamor no deserto*¹⁴⁰ que se refere

¹⁴⁰ (...) Sei que não é possível dizer todas as coisas / nesse *feliz ano novo* que a gente ganhou. (...)



à obra *Feliz ano novo* de Rubem Fonseca, e *Viva la dolcezza!*¹⁴¹ que faz referência ao livro de William Faulkner *O som e a fúria*¹⁴². Nesses casos, por haver o uso de palavras literais de outro texto sem a indicação de que isso foi feito, poder-se-ia julgar essa intertextualidade como um tipo de plágio. No entanto, Belchior refere-se a títulos de obras da literatura, enunciados por natureza destacáveis, pela sua importância na produção cultural literária. Aqui, acreditamos não haver *necessariamente* uma “intenção” do compositor em apropriar-se dessas palavras. Talvez, não haja marca alguma de citação porque o autor considera que essas obras já estão tão entranhadas no universo de saber das pessoas, que a citação aí seria redundante.

Vejamos agora mais detidamente alguns casos de referência encontrados nas canções.

Na canção *Clamor no deserto* o enunciador coloca em questão dois tempos: um passado, em que reinou a dor e do silêncio, e um futuro, um tempo novo que precisa chegar. Esse tempo será difícil de ser alcançado, mas mesmo assim o sujeito afirma que quer tentar de tudo para conseguir seu objetivo. Nessa canção, há as referências às obras *Feliz ano novo* (1975), de Rubem Fonseca, e *1984*, de George Orwell (1949).

(...) Sei que não é possível dizer todas as coisas / nesse *feliz ano novo*¹⁴³ que a gente ganhou.
(...)

(...) Mas só falta algum tempo para *1-9-8-4*¹⁴⁴. / Agora eu estou em paz: o que eu temia chegou! (...)

Como não há nenhuma marca formal indicando a referência, o leitor precisa conhecer o conteúdo e/ou contexto de produção desses dois livros para poder compreender o sentido da presença deles na canção de Belchior. No romance de Orwell, há a previsão de que em 1984 o mundo seria governado por um tirano/ditador (um *big brother*), que, por meio de câmeras, monitoraria todo o mundo. As pessoas, apáticas, aceitariam essa forma de governar. Já no livro de contos de Fonseca, que ficou famoso pela censura que recebeu do regime militar, o tema é a monstruosidade humana. Nos quinze episódios cotidianos, personagens mesquinhos

¹⁴¹ (...) Se o resto é Som e Fúria, que se cantará? (...)

¹⁴² O romance marca o início da chamada “segunda fase” da carreira de William Faulkner (1897-1962) e é considerado sua obra mais importante. Vinte anos depois, o autor se consagraria definitivamente, ao receber o Prêmio Nobel de Literatura. O ambiente da escritura de Faulkner é o sul dos Estados Unidos, escravocrata e derrotado na Guerra da Secessão. *O som e a fúria* narra a agonia de uma família da velha aristocracia sulista, os Compson, entre os dias 2 de julho de 1910 e 8 de abril de 1928. Um apêndice, acrescentado pelo escritor em 1946, fornece outras informações sobre a história dos Compson entre 1699 e 1945. Assim, é possível afirmar que o grande personagem desta obra-prima é o Tempo, o que lhe confere interesse universal.

¹⁴³ Itálico nosso.



e miúdos a lutar por suas necessidades e instintos básicos: assaltantes, escroques, repórteres de polícia, executivos que assassinam meninos a sangue frio, amantes suicidas e mulheres vingativas. O ministro Armando Falcão proibiu o livro em fins de 1976, um ano depois de o livro ter sido editado e vendido 30 mil exemplares.

Quando Belchior traz para o seu texto essas duas referências, ele na verdade está apontando para o mesmo conteúdo dessas obras. O que se pretende, nesse caso, na canção, é captar a cenografia de violência, de opressão e de controle instaurada nessas duas obras. Se pensarmos no contexto de produção da música (1977), o autor está se referindo a toda aquela violência vivida em meados da década de 70, época em que foi gravada a música.

Em *Fotografia 3x4*¹⁴⁵, a referência captativa à temática da canção *Léguas tirana*¹⁴⁶, de Gonzagão e Humberto Teixeira, funciona como uma referência à trajetória vivida pelo próprio Belchior. Desse modo, o lugar cujo nome causara estranheza ao guarda seria Sobral, a pequena cidade natal do compositor. Ainda nessa canção¹⁴⁷, a referência ao poema *O rio da minha aldeia*¹⁴⁸ (Alberto Caeiro - Fernando Pessoa) e a seu autor modificam o sentido das palavras de Pessoa. No texto do português, *o rio que corre* equivale a um curso de água natural. Em Belchior, o Rio (com inicial maiúscula), que também corre, corresponde à cidade do Rio de Janeiro. Na canção *Ypê* ocorre de novo a subversão desse poema de Pessoa. Nela, o enunciador contempla um rio (águas) que *corre* parado.

O mesmo Pessoa aparece referido na canção *Todo sujo de baton*¹⁴⁹ e em *Balada do amor perverso*¹⁵⁰. Na primeira, a referência ao poema *Entre o sono e sonho*¹⁵¹ e, na última, ao famoso *Autopsicografia*¹⁵², o qual será comentado mais à frente.

A presença de Fernando Pessoa é constante na carreira musical de Belchior. Isso pode ser observado tanto nas letras de suas canções quanto nas entrevistas que concede. O cearense

¹⁴⁴ Itálico nosso.

¹⁴⁵ Eu me lembro muito bem do dia que eu cheguei: / Jovem que desce no Norte pra cidade grande / Os pés cansados e feridos de *andar léguas tirana...* (...)

¹⁴⁶ Oh, que estrada mais comprida / Oh, que léguas tão tirana / Ai, se eu tivesse asa / Inda hoje eu via a Ana // Quando o sol tostou as fôia / E bebeu o riachão / Fui intê o Juazeiro / Pra fazer uma oração // Tô vortando estrupiado / Mas alegre o coração / Padim Ciço ouviu minha prece / Fez chovê no meu sertão // Varei mais de vinte serra / De alpercata e pé no chão / Mesmo assim inda farta / Pra chegá no meu rincão // Trago um tço pra Das Dores / Pra Reimundo um violão / E pra ela, e pra ela / Trago eu e o coração.

¹⁴⁷ (...) E lágrimas nos olhos de *ler o Pessoa* e de ver o verde da cana (...) São Paulo violento... *Corre o Rio*, que me engana: / Copacabana, a Zona Norte, os cabarés da Lapa, onde eu morei... (...)

¹⁴⁸ O Tejo é mais belo que o *rio que corre* pela minha aldeia, / Mas o Tejo não é mais belo que o *rio que corre* pela minha aldeia / Porque o Tejo não é o *rio que corre* pela minha aldeia. (...)

¹⁴⁹ (...) desses dez anos passados (presentes) / vividos *entre o sonho e o som*. (...)

¹⁵⁰ (...) Ah! Eu nasci perdedor. / Pra que mentir de fingidor / de dores tão reais? (...)

¹⁵¹ *Entre o sono e sonho*, / Entre mim e o que em mim (...)

¹⁵² O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente (...)



está sempre ou citando ou se referindo à obra do português, como mostramos em alguns depoimentos descritos nesse trabalho. A ligação entre o compositor e Pessoa ultrapassa os limites de sua obra. Em 1986, Belchior participou da gravação do LP *Mensagem*, o qual reúne poemas do livro homônimo de Fernando Pessoa – o único publicado em vida – musicados por André Luiz Oliveira. Integram a coletânea, que tem arranjos de Francis Hime, diversos intérpretes da música brasileira, entre os quais Caetano Veloso, Ney Matogrosso, Elba e Zé Ramalho, Elizeth Cardoso, Moraes Moreira, Gilberto Gil e Gal Costa.

O autor mais referido e aludido por Belchior é o mineiro Carlos Drummond de Andrade. A canção *Populus*¹⁵³ refere-se ao título do poema *Congresso internacional do medo*. A balada-rock *Cuidar do homem*¹⁵⁴ e *Tambor tantã*¹⁵⁵ fazem referência ao trecho mais célebre do *Poema de sete faces*¹⁵⁶. *Apenas um rapaz latino-americano*¹⁵⁷ remete ao poema *Sentimental*¹⁵⁸. Agora vejamos os textos de Drummond aludidos por Belchior. A balada leve e compassada *Como nossos pais*, lembrando as sutilezas dos arranjos do Beatles, alude às palavras do poema *Confidência de Itabirano*. Os dois trechos (da canção e do poema) estão confrontados abaixo:

(...) (Na parede da memória, esta lembrança é o quadro que dói mais) (...)

(...) Itabira é apenas *uma fotografia na parede / Mas como dói* (...)

Quanto a essa alusão, queremos fazer uma observação. Piégay-Gros afirma que a alusão é uma forma implícita de intertextualidade, ou seja, ela é estabelecida sem qualquer indício formal de heterogeneidade. Desse modo, é o leitor que deve esforçar-se para percebê-la. No entanto, o que verificamos nessa alusão de Belchior ao texto de Drummond é uma intertextualidade **explícita** (indicada por um código tipográfico), pois a voz confidente do enunciador itabirano está destacada da voz do enunciador de *Como nossos pais* por meio do uso dos parênteses. Portanto, a respeito da distinção que Piégay-Gros faz entre formas explícitas de intertextualidade (a citação e a referência) e as formas implícitas (o plágio e a alusão), fazemos as seguintes ressalvas:

¹⁵³ (...) *No congresso do medo internacional / ouvi o segredo do enredo final* (...)

¹⁵⁴ (...) *Solução/rima/Raimundo, / é chegado o fim de tudo / e o mundo pode acabar* (...)

¹⁵⁵ (...) *Mas quando eu me chamar Raimundo vou fundo e... é fumo pra / lá e pra cá!* (...)

¹⁵⁶ *Mundo mundo vasto mundo, se eu me chamasse Raimundo seria uma rima, não seria uma solução.* (...)

¹⁵⁷ (...) *Mas sei que tudo é proibido /* (Aliás, eu queria dizer que tudo é permitido... (...)

¹⁵⁸ Esse poema foi musicado por Belchior em 2004 nAs *várias caras de Drummond*.

(...) - Está sonhando? Olhe que a sopa esfria! / Eu estava sonhando... / E há em todas as consciências um cartaz amarelo: / “Neste país é proibido sonhar”.



a) a citação, por excelência, é a forma explícita de intertextualidade; na escrita, é *sempre* marcada por um sinal tipográfico;

b) a referência, a alusão, a paródia e outras formas de intertextualidade *podem* ou *não* ser marcadas por um índice;

c) o plágio (a inserção literal de um texto em outro) é a *única* forma de intertextualidade que não usará marca nenhuma para indicar a apropriação; sua identificação depende *exclusivamente* do conhecimento que o leitor tem do texto plagiado.

Voltemos a outros textos drummondianos aludidos por Belchior.

As canções *Conheço o meu lugar*¹⁵⁹, *Baihuno*¹⁶⁰ e *Arte final*¹⁶¹ aludem ao mesmo trecho do poema *José*¹⁶².

O sobralense declara profunda admiração pela produção literária do mineiro, que também foi artista plástico (*Desde os tempos de escola em Fortaleza eu adorava o poema do Drummond*¹⁶³). Além de todas essas referências textuais nas canções de Belchior à obra de Drummond, o compositor pintou mais de 50 retratos dele, nas técnicas mais variadas: lápis, lápis de cor, gauche, nanquim. Boa parte dos seus desenhos foi vista pessoalmente por Drummond, o qual, inclusive, chegou a enviar-lhe correspondência, descrita abaixo:

Rio de Janeiro, 12 de maio de 1980.

Belchior:

Hum abraço cordial, meu agradecimento pela oferta dos seus “riscos e rabiscos”, tão cheios de graça e sensibilidade.

Carlos Drummond de Andrade

De acordo com o próprio Belchior, a opção por Drummond se deu pelo fato de ele enxergar no mineiro a “verdadeira representação do Modernismo no Brasil”:

pra mim, ele sempre foi o máximo de modernidade da língua portuguesa no Brasil e talvez o primeiro poeta brasileiro contemporâneo que pudesse representar internacionalmente, diante dos outros países, um poeta de língua portuguesa. Falo isso do ponto de vista de representatividade daquilo que o

¹⁵⁹ (...) *Nordeste é uma ficção! Nordeste nunca houve!* / Não! Eu não sou do lugar dos esquecidos! (...)

¹⁶⁰ (...) Há Minas? Outros destinos? (...)

¹⁶¹ (...) E lá vem chegando os bárbaros, os arrivistas, os consumistas, os mercadores / *Minas, homens não há mais?* (...)

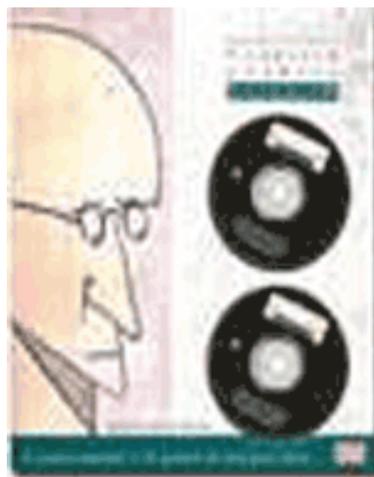
¹⁶² (...) quer ir para Minas, / Minas não há mais. / José, e agora?

¹⁶³ In: AURÉLIA e RABÊLO, 2005.



Antônio Houaiss chama de lusofonia, da expressão da língua portuguesa diante do inglês, do francês, do alemão etc. (AURÉLIA e RABÊLO, 2005).

Toda essa estima de Belchior ao poeta modernista consagrou-se com o lançamento do projeto *As várias caras de Drummond*. Belchior e a Editora Caras lançaram, no ano de 2004, aquilo que chamou de “2 projetos em 1”: uma edição especial composta por um livro e 2 CDs. No livro, 31 gravuras feitas por Belchior com retratos de Drummond e 31 poemas do poeta de Itabira. Já nos discos, os poemas tornam-se música pelas mãos de Belchior. Todas as canções do álbum duplo e as gravuras são do compositor cearense.



O trabalho de eternizar Drummond por meio de desenhos e da transformação de seus poemas em música vem sendo feito por Belchior desde os anos 80. Antes de Belchior, diversos compositores brasileiros já haviam melodizado poemas de Drummond, entre os quais Vila Lobos, Milton Nascimento, Guerra Peixe, Capiba e Paulo Diniz.

Um dado interessante que aproxima Drummond, Belchior e os Beatles é que o poeta traduziu¹⁶⁴ seis letras de canções da banda de Liverpool: *Ob-la-di, Ob-la-da*, *Piggies*, *Why don't we do it on the road, I will*, *Blackbird* e *Happiness is a warm gun*, todas do *Álbum Branco*¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Essas traduções foram publicadas na revista *Realidade*, edição de março de 1969.

¹⁶⁵ O letrista Márcio Borges, sócio fundador do legendário *Clube da Esquina*, também fez uma tradução para a letra de *Blackbird*. Ele prefere *pássaro-preto*, destacando a cor da ave, que fica escondida na palavra melro. Veja o livro *Blackbird Singing - o Canto do Pássaro-Preto*, de Paul McCartney, Geração Editorial, 2001, tradução de Márcio Borges.



• **O PLÁGIO**

TIPOS DE PLÁGIO <i>Prática discursiva literária</i>	
a) trecho de poemas	
Trecho da música de Belchior	Trecho do poema plagiado
(...) Quero a violência calma / de humanamente amar ¹⁶⁶ . (...) (<i>Objeto direto</i> , 52)	XXI (...) E mais eleva o coração de um homem / Ser de homem sempre e, na maior pureza. / Ficar na terra e <i>humanamente amar</i> <i>Via Láctea</i> (Olavo Bilac)
(...) Pois qualquer sofrimento passa / Mas o ter sofrido, não! (...) (<i>Amor de Perdição</i> , 84)	<i>Souffrir passe, avoir souffert ne passe jamais</i> . “Sofrer passa, o ter sofrido não passa nunca”. (Léon Bloy, filósofo francês)

TIPOS DE PLÁGIO <i>Prática discursiva literomusical</i>	
a) título e trecho de canções	
Trecho da música de Belchior	Título e Trecho da música plagiados
Sem sangue nas veias, com nervos de aço , (...) (<i>Lira dos vinte anos</i> , 89)	<i>Nervos de aço</i> (Lupicínio Rodrigues) (...) Há pessoas <i>com nervos de aço / Sem sangue nas veias</i> e sem coração (...)
(...) Sentado à beira do caminho pra pedir carona, (...) (<i>Tudo outra vez</i> , 45)	<i>Sentado à beira do caminho</i> (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) (...) estou <i>sentado à beira de um caminho</i> que não tem mais fim (...) esperando a vida inteira por você <i>sentado à beira de um caminho</i>
(...) Tao eterno, / que tudo mais vá pro inferno! (...) (<i>Extra Cool</i> , 78)	<i>Quero que vá tudo pro inferno</i> (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) (...) Quero que você me aqueça nesse inverno / <i>E que tudo mais vá pro inferno</i> (...) Quero que você me aqueça nesse inverno / <i>E que tudo mais vá pro inferno</i> (...)
(...) Oh! Abre alas que eu quero passar! (...) (<i>Jornal blues (canção leve de escárnio e maldizer)</i> , 80)	<i>Abre alas</i> (Chiquinha Gonzaga) <i>Ô abre alas que eu quero passar / Ô abre alas que eu quero passar //</i> Eu sou da lira / Não posso negar / <i>Ô abre alas que eu quero passar / Ô abre alas que eu quero passar //</i> Rosa de Ouro / <i>é quem vai ganhar</i>

Colocamos no quadro acima esses poemas e canções cujos títulos e trechos são apropriados literalmente por Belchior para discutirmos acerca da prática do plágio.



Seguindo nossas escolhas feitas na fundamentação teórica (heterogeneidade, dialogismo e polifonia), neste trabalho consideramos o plágio *exclusivamente* como *um problema de linguagem* (Christofe, 1995, p. 1181), um *procedimento de escrita*. Portanto, todas as utilizações de textos pertencentes a outros autores feitas sem a indicação de nenhuma marca tipográfica ou musical será chamada de plágio. Quanto à extensão do texto aproveitado, observamos a presença de textos alheios que variam desde uma simples expressão (2 palavras) até uma frase mais elaborada.

Quanto à prática discursiva literária, encontramos dois casos nas canções de Belchior que poderiam ser considerados plágio. O primeiro deles é o da canção *Objeto direto*¹⁶⁷, que utiliza captativamente a expressão *humanamente amar*, a mesma encontrada no poema *Via láctea*¹⁶⁸ de Bilac. Segundo se sabe, Belchior é leitor e admirador da obra de Olavo, o que pode ser comprovado em outras canções, como *Divina Comédia Humana* que cita outro trecho do mesmo poema *Via láctea*.

O poema de Bilac fala de um amor terreno, que não se contenta com “o afeto simples e sagrado”. O *humanamente amar* de Bilac é um amor carnal (*desejo Ter nos braços teu corpo delicado, Ter na boca a doçura de teu beijo*). A canção de Belchior, do mesmo modo que o poema, coloca em questão a dicotomia entre corpo e alma. O enunciador “nega os sentidos” e exige “um direito de gozar”, de satisfazer o corpo com vinhos (*A verdade está no vinho: / (IN VINO VERITAS)!)* e “pecados capitais”. Assim, o enunciador, ao trazer a expressão de Bilac para a canção, remete para a mesma forma de *amor humano* demonstrada no poema.

O outro texto literário apropriado por Belchior é o do filósofo Léon Bloy, cuja idéia central apresenta-se na canção *Amor de perdição*. Vejamos os dois lado-a-lado:

(...) Pois **qualquer sofrimento passa / Mas o ter sofrido, não!** (...)

Souffrir passe, avoir souffert ne passe jamais. “Sofrer passa, o ter sofrido não passa nunca”.

Como se vê, é clara a semelhança entre o texto do francês e o de Belchior. Apesar de não ter aproveitado literalmente as palavras desse texto, o que está em jogo aí é o conteúdo, o mesmo para o poema e para a canção.

¹⁶⁶ O negrito inserido nessas duas tabelas é de nossa responsabilidade.

¹⁶⁷ Quero o meu corpo bem livre / do peso inútil da alma. / Quero a violência calma / de humanamente amar. (...)

¹⁶⁸ XXI

(...) E mais eleva o coração de um homem / Ser de homem sempre e, na maior pureza. / Ficar na terra e *humanamente amar*.



No que se refere aos textos literomusicais apropriados por Belchior, comentaremos somente quatro deles:

a) a canção *Lira dos vinte anos*¹⁶⁹ repete, somente mudando a ordem das frases, trecho da canção clássica de Lupicínio Rodrigues, *Nervos de aço*¹⁷⁰;

b) *Tudo outra vez*¹⁷¹ utiliza título e trecho da canção *Sentado à beira do caminho*¹⁷² de Roberto e Erasmo;

c) *Extra Cool*¹⁷³ usa literalmente trecho da canção *Quero que vá tudo pro inferno*¹⁷⁴, também dos Carlos;

d) *Jornal blues (canção leve de escárnio e maldizer)*¹⁷⁵ repete tal e qual trecho da marchinha *Abre alas*¹⁷⁶ de Chiquinha Gonzaga.

Conforme se percebe, todos os textos de músicas apropriados por Belchior são considerados verdadeiros clássicos do cancionero popular brasileiro. Usamos *clássico* no sentido de que essas canções são famosas por se repetirem ao longo do tempo e adquiriram na história da música popular um status de permanência, que independe de qualquer rótulo.

O fato de Belchior repetir as mesmas palavras dessas canções sem marcar a intertextualidade implica que ele pressupõe do seu leitor/ouvinte o conhecimento acerca dessas obras, que já fazem parte da memória discursiva literomusical. Dessa forma, a marcação, além de excessiva, atingiria a face do destinatário das músicas de Belchior, pois

¹⁶⁹ *Sem sangue nas veias, com nervos de aço, (...)*

¹⁷⁰ (...) Há pessoas *com nervos de aço / Sem sangue nas veias e sem coração* (...)

¹⁷¹ (...) *Sentado à beira do caminho* pra pedir carona (...)

¹⁷² eu não posso mais ficar aqui a esperar / que um dia de repente você volte para mim / vejo caminhões e carros apressados a passar por mim / estou *sentado à beira de um caminho* que não tem mais fim / meu olhar se perde na poeira desta estrada triste / onde a tristeza e a saudade de você ainda existe / esse sol que queima no meu rosto um resto de esperança / de ao menos ver de perto seu olhar que eu trago na lembrança / preciso acabar logo com isso / preciso lembrar que eu existo / que eu existo que eu existo / vem a chuva molha o meu rosto e então eu choro tanto / minhas lágrimas e os pingos dessa chuva se confundem com meu pranto / olho pra? mim mesmo, me procuro e não encontro nada / sou um pobre resto de esperança à beira de uma estrada / carros, caminhões, poeira, estrada, tudo se confunde em minha mente / minha sombra me acompanha e vê que eu estou morrendo lentamente / só você não vê que eu não posso mais ficar aqui sozinho / esperando a vida inteira por você *sentado à beira de um caminho*

¹⁷³ (...) Tao eterno, / que tudo mais vá pro inferno! (...)

¹⁷⁴ (...) Quero que você me aqueça nesse inverno / *E que tudo mais vá pro inferno / (...) / Quero que você me aqueça nesse inverno / E que tudo mais vá pro inferno // Não suporto mais você longe de mim / Quero até morrer do que viver assim / Só quero que você me aqueça nesse inverno / E que tudo mais vá pro inferno / Oh, oh, / E que tudo mais vá pro inferno // Não suporto mais você longe de mim / Quero até morrer do que viver assim / Só quero que você me aqueça nesse inverno / E que tudo mais vá pro inferno // E que tudo mais vá pro inferno*

¹⁷⁵ (...) Oh! Abre alas que eu quero passar! (...)

¹⁷⁶ *Ô abre alas que eu quero passar / Ô abre alas que eu quero passar // Eu sou da lira / Não posso negar / Ô abre alas que eu quero passar / Ô abre alas que eu quero passar // Rosa de Ouro / é quem vai ganhar*



indicar a intertextualidade aí seria pressupor que o público alvo dessas canções é ignorante (desconhecedor) com relação à produção musical brasileira.

Vale ainda lembrar que esses textos aparentemente “plagiados” podem ser considerados tipos de alusão, a outra forma implícita de intertextualidade.

Na alusão, o autor, de forma lúdica (que é a própria do discurso literomusical), traz para seu discurso um outro bastante conhecido. Assim, não necessitaria nem indicar o nome do autor nem delimitar tipograficamente a existência de duas fontes enunciativas (a sua e a do outro). Nesse caso, o autor faz uma espécie de apelo direcionado à memória do leitor, levando-o para um outro texto que trata coisas semelhantes àquelas tratadas no texto que alude.

Se aceitarmos a afirmação de Piégay-Gros de que a alusão mais eficiente é aquela que coloca em jogo um texto conhecido (1996, p. 53), todas as apropriações de textos literomusicais feitas por Belchior são alusões e não mais plágios. Até porque, muitas vezes, o reconhecimento do texto aproveitado contribui para o sentido da canção. É o que acontece em *Tudo outra vez*. Ao usar o mesmo trecho da canção de Roberto e Erasmo (o *sentado à beira do caminho*), o autor quer partilhar com seu leitor-ouvinte aquela mesma cenografia estabelecida na canção dos Carlos: a de um homem que se encontra perdido no meio da estrada, com o coração cheio de tristeza e solidão. O que diferencia as duas cenografias é o motivo dessa solidão. Na canção dos jovem-guardistas, o homem está sentado sozinho à beira do caminho sofrendo por uma mulher, um amor perdido. Na canção de Belchior, o enunciador senta-se à beira da estrada, ao lado de uma companheira, para pedir carona; e os dois sofrem juntos pela saudade de casa.

O que distingue a citação do plágio é simplesmente a marcação. Como no caso do discurso literomusical, a intertextualidade é marcada no encarte do álbum, devemos levar em conta todos os defeitos que acontecem no momento de impressão desses encartes. Além de tudo, nem sempre há a preocupação do autor das músicas em demarcar na tipografia os limites entre a sua voz e a voz do outro.

Quanto aos pedaços de textos literários apropriados (Bloy e Bilac), não podemos dizer que têm o mesmo status das canções. Esses textos só serão identificados por um tipo de leitor mais erudito, mais sofisticado, que conhece obras poéticas (de difusão mais restrita do que a música popular) da língua portuguesa e internacional. Logo, o fato de Belchior usá-los sem indicar a apropriação implica duas coisas:



a) o compositor já memorizou de tal forma esses textos, que não tem consciência dos limites entre a sua obra e a de outros autores;

b) o compositor presume que seu público alvo será capaz de perceber as palavras dos outros autores e acha desnecessária a indicação.

• **A ALUSÃO**

TIPOS DE ALUSÃO <i>Prática discursiva literária</i>	
a) trecho de poemas	
Trecho da música de Belchior	Trecho aludido
(...) (Na parede da memória, esta lembrança é o quadro que dói mais) (...) (<i>Como nossos pais</i> , 14)	(...) Itabira é apenas <i>uma fotografia na parede / Mas como dói (...)</i> <i>Confidência de Itabirano</i> (Carlos Drummond de Andrade)
(...) Nordeste é uma ficção! Nordeste nunca houve! (...) (<i>Conheço o meu lugar</i> , 46)	(...) <i>quer ir para Minas, / Minas não há mais. / José, e agora?</i> <i>José</i> (Carlos Drummond de Andrade)
(...) Há Minas? Outros destinos? (...) (<i>Baihuno</i> , 94)	(...) <i>quer ir para Minas, / Minas não há mais. / José, e agora?</i> <i>José</i> (Carlos Drummond de Andrade)
(...) Minas, homens não há mais? (...) (<i>Arte final</i> , 106)	(...) <i>quer ir para Minas, / Minas não há mais. / José, e agora?</i> <i>José</i> (Carlos Drummond de Andrade)
(...) e eu quero é que esse canto torto / feito faca / corte a carne de vocês. (<i>A palo seco</i> , 2)	(...) <i>O cante a palo seco / é um cante desarmado: / só a lâmina da voz / sem a arma do braço (...)</i> <i>A palo seco</i> (João Cabral de Melo Neto)

TIPOS DE ALUSÃO <i>Prática discursiva literomusical</i>	
a) título de discos	
Trecho da música de Belchior	Título aludido
(...) e a face oculta da lua – que é a minha! / aparece iluminada. (...) (<i>De primeira grandeza</i> , 74)	<i>The dark side of the moon</i> (Pink Floyd) <i>O lado escuro da lua</i>
(...) A face oculta da lua aparece na água do brejo. (...) (<i>Jóia de Jade</i> , 59)	<i>The dark side of the moon</i> (Pink Floyd) <i>O lado escuro da lua</i>



b) título e trecho de canções	
Trecho da música de Belchior	Título e trecho aludidos
(...) que a vida vem no fim mês. (<i>Como se fosse pecado</i> , 36)	<i>É fim de mês</i> (Raul Seixas) <i>É fim de mês, é fim de mês, é fim de mês, é fim de mês, é fim de / Mês! //</i> Eu já paguei a conta do meu telefone, (...) <i>E o fim de mês vem outra vez!</i>
(...) Talvez eu morra jovem: / alguma curva do caminho (...) (<i>Coração selvagem</i> , 22)	<i>As curvas da estrada de Santos</i> (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) (...) Se acaso numa <i>curva</i> eu me lembro do meu mundo / Eu piso mais fundo / (...) Não posso parar / <i>Eu prefiro as curvas da estrada de santos /</i> Onde eu tento esquecer / Um amor que eu tive / E vi pelo espelho na distância se perder / Mas se o amor que eu perdi eu novamente encontrar / <i>As curvas se acabam /</i> E na estrada de santos não vou mais passar / Não, não vou mais passar
(...), diz que o show já começou. (...) (<i>Baihuno</i> , 94)	<i>O show já terminou</i> (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) <i>O show já terminou /</i> Vamos voltar à realidade / (...) // Não há mais nada o nosso <i>show já terminou /</i> <i>Nosso show já terminou</i> (...)
(...) pois sei que o show continua. (...) (<i>Ter ou não ter</i> , 39)	<i>O show já terminou</i> (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) <i>O show já terminou /</i> Vamos voltar à realidade / (...) // Não há mais nada o nosso <i>show já terminou /</i> <i>Nosso show já terminou</i> (...)
(...) Menina, o show já começou. (...) (<i>Meu cordial brasileiro</i> , 50)	<i>O show já terminou</i> (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) <i>O show já terminou /</i> Vamos voltar à realidade / (...) // Não há mais nada o nosso <i>show já terminou /</i> <i>Nosso show já terminou</i> (...)
(...) Olhe! O show já começou (...) (<i>Recitanda</i> , 88)	<i>O show já terminou</i> (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) <i>O show já terminou /</i> Vamos voltar à realidade / (...) // Não há mais nada o nosso <i>show já terminou /</i> <i>Nosso show já terminou</i> (...)
(...) No Corcovado quem abre os braços sou eu. / Copacabana, esta semana o mar sou eu.	<i>Corcovado</i> (Tom Jobim) Um cantinho, um violão / Esse amor, uma



(...) (<i>Paralelas</i> , 23)	canção / Pra fazer feliz a quem se ama / Muita calma pra pensar / E ter tempo pra sonhar / <i>Da janela vê-se o Corcovado redentor</i> / Que lindo! / Quero a vida sempre assim / Com você perto de mim / Até o apagar da velha chama / E eu que era triste / Descrente desse mundo / Ao encontrar você / Eu conheci o que é felicidade / Meu amor (BIS)
(...) Caí na estrada tirana: (...) (<i>Canção de gesta de um trovador eletrônico</i> , 70)	<i>Légua Tirana</i> (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) Oh, que <i>estrada mais comprida</i> / Oh, que <i>légua tão tirana</i> (...)
(...) vamos sair pela rua da consolação / dormir no parque em plena quarta-feira / e sonhar com o domingo em nosso coração (...) (<i>Passeio</i> , 7)	<i>Domingo no parque</i> (Gilberto Gil) O José como sempre no fim da semana / Guardou a barraca e sumiu / <i>Foi fazer no domingo um passeio no parque</i>
(...) Mas sei que tudo é proibido (...) (<i>Apenas um rapaz latino-americano</i> , 12)	<i>É proibido proibir</i> (Caetano Veloso) Eu digo não ao não / Eu digo / <i>É proibido proibir</i> / <i>É proibido proibir</i> / <i>É proibido proibir</i> / <i>É proibido proibir</i> (...)
(...) Mas, pelo sim, pelo não, me dê sua mão (...) (<i>Lamento do marginal bem sucedido</i> , 101)	<i>I Want To Hold Your Hand</i> (John Lennon e Paul McCartney) (...) <i>I wanna hold your hand, / I wanna hold your hand, / I wanna hold your hand. // (...) / I want to hold your hand. (...)</i>
2. Teu corpo é meu coró, oh! Irene, e eu quero é ir, Irene Preta, ao bom humor. (...) (<i>Bel-prazer</i> , 37)	<i>Irene</i> (Caetano Veloso) <i>Eu quero ir minha gente / Eu não sou daqui (...) / Quero ver Irene rir / Quero ver Irene rir / Quero ver Irene dar sua risada (...)</i>
(...) o sono acabou maria bonita (...) (<i>Até à manhã</i> , 40)	<i>O sonho acabou</i> (Gilberto Gil) <i>O sonho acabou / Quem não dormiu no / sleeping-bag nem sequer sonhou</i>
c) trecho de canções	
Trecho da música de Belchior	Trecho aludido
(...) Menina, ainda tenho um cigarro, mas eu posso lhe dar (...) (<i>Meu cordial brasileiro</i> , 50)	(...) Nem bombeiro pode apagar / O beijo que eu dei nela assim / Nem bombeiro pode apagar / <i>Garota pegou fogo em mim</i> / Sigo incendiando bem contente e feliz / <i>Nunca respeitando o aviso que diz / Que é proibido fumar / Que é proibido fumar</i> (...) <i>É proibido fumar</i> (Roberto Carlos)
(...) é proibida a entrada, mas eu quero falar (...)	(...) <i>E estava escrito no portão. / E o maestro ergueu o dedo. / E além da porta há o</i>



(<i>Meu cordial brasileiro</i> , 50)	<i>porteiro, sim. (...)</i> <i>É proibido proibir</i> (Caetano Veloso)
Quando a fábrica apitou / e o trabalho terminou, (...) (<i>Depois das seis</i> , 60)	<i>Quando o apito da fábrica de tecidos / Vem ferir os meus ouvidos / Eu me lembro de você / (...)</i> <i>Três Apitos</i> (Noel Rosa)
(...) quando havia galos, noites e quintais. / (...) (<i>Galos, noites e quintais</i> , 27)	(...) <i>Cortejar / Maria-fumaça não canta mais / Para moças, flores, janelas e quintais (...)</i> <i>Ponta de areia</i> (Milton Nascimento e Fernando Brandt)
(...) Nada é secreto, nada / Nada é misterioso (...) (<i>Apenas um rapaz latino-americano</i> , 12)	Não adianta nem me abandonar / Porque <i>mistério sempre há de pintar por aí / (...)</i> / Se eu sou algo incompreensível, meu Deus é mais / <i>Mistério sempre há de pintar por aí (...)</i> <i>Esotérico</i> (Gilberto Gil)
(...) no centro da sala diante da mesa (...) medo, medo, medo, medo, medo, medo cada um guarda mais o seu segredo (...) ... e eu inda sou bem moço pra tanta tristeza (...) (<i>Na hora do almoço</i> , 9)	<i>Em volta da mesa / Longe do quintal (...)</i> <i>Têm medo da maçã (...)</i> <i>Apenas tem medo de morrer sem dinheiro // Eles choram sábados pelo ano inteiro / E há só um galo em cada galinheiro / E mais vale aquele que acorda cedo / E farinha pouca, meu pirão primeiro // E na mesma boca senti o mesmo beijo / E não há amor como o primeiro amor / Como primeiro amor / Que é puro e verdadeiro // E não há segredo / E a vida é assim mesmo (...)</i> <i>Eles</i> (Caetano Veloso e Gilberto Gil, 1967)
(...) como um galo, quando havia... (quando a via), / quando havia galos, noites e quintais. (...) (<i>Galos, noites e quintais</i> , 27)	<i>Em volta da mesa / Longe do quintal (...)</i> <i>Têm medo da maçã (...)</i> <i>Apenas tem medo de morrer sem dinheiro // Eles choram sábados pelo ano inteiro / E há só um galo em cada galinheiro (...)</i> <i>Eles</i> (Caetano Veloso e Gilberto Gil, 1967)
(...) minha irmã mais nova negra cabeleira (...) (<i>Na hora do almoço</i> , 9)	(...) <i>Que a nossa carne que nos mata / Maria, Maria / Tente mesmo chegando / A cabeleira vermelha / Como incêndio mais belo do que nós (...)</i> <i>Anunciação</i> (Caetano Veloso e Rogério Duarte)
(...) Em cada esquina que eu passava o guarda me parava (...) “o sol (...) (<i>Fotografia 3x4</i> , 20)	<i>Atenção, ao dobrar uma esquina. / (...)</i> / <i>Atenção, precisa ter olhos firmes pra este sol.</i> <i>Divino, maravilhoso</i> (Caetano Veloso e Gilberto Gil)
(...) Por isso, cuidado, meu bem, há perigo na esquina! (...) (<i>Como nosso país</i> , 14)	<i>Atenção, ao dobrar uma esquina. (...)</i> <i>Divino, maravilhoso</i> (Caetano Veloso e



	Gilberto Gil)
(...) o sono acabou maria bonita (...) (<i>Até à manhã</i> , 40)	(...) Just believe in me / (Thast's reality) / <i>The dream is over</i> / What can i say / <i>The dream is over</i> , / Yesterday (...) <i>God</i> (John Lennon)
Nós vamos morar no mais alto andar / daquele edifício que parece voar. (...) (<i>Peças e sinais</i> , 54)	(...) <i>Os automóveis parecem voar</i> / Os automóveis parecem voar / Mas já se acende e flutua / No alto do céu uma lua (...) <i>Paisagem Útil</i> (Caetano Veloso)
(...) No Corcovado quem abre os braços sou eu. / Copacabana, esta semana o mar sou eu. (...) (<i>Paralelas</i> , 23)	Minha alma canta / Vejo o Rio de Janeiro / Estou morrendo de saudades / Rio, seu mar / Praia sem fim / Rio, você foi feito prá mim / <i>Cristo Redentor</i> / <i>Braços abertos</i> sobre a Guanabara / Este samba é só porque / Rio, eu gosto de você (...) <i>Samba do avião</i> (Tom Jobim)

Como se vê no quadro acima, são aludidos nas canções de Belchior títulos de discos, títulos e trechos de canções e trechos de poemas. Belchior alude a trechos de textos clássicos da literatura brasileira como o poema *A palo seco* de João Cabral. O título do disco *The dark side of the moon* (O lado escuro da lua) de Pink Floyd é aludido nas canções *De primeira grandeza*¹⁷⁷ e *Jóia de Jade*¹⁷⁸.

Os textos de músicas aludidos são compostos por Raul Seixas (*É fim de mês*), Roberto e Erasmo (*As curvas da estrada de Santos*; *O show já terminou* e *É proibido fumar*), Tom Jobim (*Corcovado* e *Samba do avião*), Luís Gonzaga e Humberto Teixeira (*Légua tirana*), Gilberto Gil (*Domingo no parque*; *O sonho acabou* e *Esotérico*), Caetano Veloso (*É proibido proibir*; *Irene*; *Anunciação* e *Paisagem útil*), Gil e Caetano (*Eles* e *Divino, maravilhoso*), Beatles (*God* e *I want to hold your hand*), Noel Rosa (*Três apitos*) e Milton Nascimento e Fernando Brant (*Ponta de areia*).

Analisemos agora alguns casos de alusão encontrados no corpus.

O segundo verso da segunda estrofe da canção *Até amanhã*¹⁷⁹ faz alusão captativa à famosa frase de John Lennon, *The dream is over* - “o sonho acabou”, da canção *God*¹⁸⁰. O

¹⁷⁷ Quando eu estou sob as luzes / não tenho medo de nada / e a face oculta da lua – que é a minha! / aparece iluminada. (...)

¹⁷⁸ (...) *A face oculta da lua* aparece na água do brejo. (...)

¹⁷⁹ (...) *o sono acabou* (...)

¹⁸⁰ (...) Just believe in me / (Thast's reality) / *The dream is over* / What can i say / *The dream is over*, / Yesterday (...)



tropicalista Gilberto Gil, seis anos antes, já havia feito uma composição chamada *O sonho acabou*¹⁸¹, numa referência explícita a mesma canção do beatle. Sobre a canção, Gil afirma:

ela diz respeito a sua identificação com ele (Lennon) em seu novo momento de reciclagem do lixo aquariano e arquivamento de certo deslumbramento do psicodelismo. É uma música discipular. Eu era absolutamente louco por ele (GIL, 2003, p. 145).

As canções *Baihuño*¹⁸², *Ter ou não ter*¹⁸³, *Meu cordial brasileiro*¹⁸⁴ e *Recitanda*¹⁸⁵ aludem de modo subversivo ao título e trecho da canção *O show já terminou*¹⁸⁶, da dupla Roberto e Erasmo. *Meu cordial brasileiro*¹⁸⁷ faz alusão subversiva a outra música de Roberto, o *É proibido fumar*¹⁸⁸.

Em *Coração selvagem*¹⁸⁹ e em *Paralelas*¹⁹⁰, Belchior dialoga captativamente com Roberto Carlos e Erasmo e suas *curvas da estrada de Santos*¹⁹¹. Tanto em *Paralelas* quanto na música de Roberto, a perspectiva da cidade é de dentro de um carro. Porém, as cenografias das duas canções envolvem topografias distintas. O enunciador da canção de Belchior, enquanto trabalha num escritório do Rio de Janeiro, fala para um co-enunciador (uma mulher) que se encontra dentro de um carro, passando por “praças” e “viadutos”, somente acompanhada pelos “carinhos do motor”. Ele, da janela do seu apartamento no 8º andar, observa o seu amor que vai embora. Já na canção de Roberto, o enunciador é quem parte dirigindo o carro. Agora em São Paulo (na estrada de Santos), o sujeito tenta esquecer o seu amor perdido. Entretanto, faz uma promessa: a de que se um dia reencontrar o seu amor, não passará mais naquela estrada de Santos.

¹⁸¹ Composta em 1971 e gravada em *Expresso* 222, 1972.

¹⁸² (...), diz que *o show já começou*. (...)

¹⁸³ (...) Eu não quero falar nada; eu quero é completar meu canto / pois sei que *o show continua*, que continua o viver. (...)

¹⁸⁴ (...) Menina, *o show já começou*. É bom não se atrasar! (...)

¹⁸⁵ (...) Olhe! *O show já começou*, é bom não se atrasar! (...)

¹⁸⁶ *O show já terminou / Vamos voltar à realidade / (...) // Não há mais nada o nosso show já terminou / Nosso show já terminou (...)*

¹⁸⁷ (...) Menina, ainda tenho um cigarro, mas eu posso lhe dar (...)

¹⁸⁸ (...) Nem bombeiro pode apagar / O beijo que eu dei nela assim / Nem bombeiro pode apagar / *Garota pegou fogo em mim / Sigo incendiando bem contente e feliz / Nunca respeitando o aviso que diz / Que é proibido fumar / Que é proibido fumar (...)*

¹⁸⁹ (...) Talvez eu morra jovem: / *alguma curva do caminho*, algum punhal de amor traído / completará o meu destino. (...)

¹⁹⁰ Dentro do carro, sobre o trevo, a cem p/ hora, / oh! meu amor! só tens agora / os carinhos do motor. (...)

¹⁹¹ (...) Se acaso numa *curva* eu me lembro do meu mundo / Eu piso mais fundo / (...) Não posso parar / *Eu prefiro as curvas da estrada de santos / Onde eu tento esquecer / Um amor que eu tive / E vi pelo espelho na distância se perder / Mas se o amor que eu perdi eu novamente encontrar / As curvas se acabam / E na estrada de santos não vou mais passar / Não, não vou mais passar*



O gênero de *Paralelas*, uma balada romântica mais ligada a uma linha popular, aproximando-se de uma música considerada “brega”, intensifica o diálogo entre a produção musical de Belchior e a de Roberto.

Sobre o ídolo romântico e o tipo de música associada a ele, Belchior declara:

Essa questão de música cafona da década de 50 ou 70, ou seja, aquilo que se identificou como música cafona ou brega teve sempre uma permanência muito grande na música popular. Foi um setor da música que correu paralelo àquele da música dita mais fina, mais sofisticada e que também teve uma influência muito grande na linguagem musical do Brasil. E o exemplo máximo disso é Roberto Carlos. No momento em que havia a Jovem Guarda, todas essas músicas eram tidas por música cafona ou de outro naipe, comparativamente com a MPB que estava se estabelecendo àquela altura. Porém, hoje Roberto é uma referência absolutamente necessária para a compreensão da história da música popular brasileira (AURÉLIA e RABÉLO, 2005).

Belchior fala ainda sobre um cruzamento entre a MPB, a música popular considerada mais sofisticada, e a música de Roberto Carlos.

Essa duas vertentes musicais se encontram. E não adianta a gente deixar de observar esses fenômenos (o da música considerada “brega”) simplesmente porque são de outra ordem. Essas músicas (as da Jovem Guarda) tocaram tanto, entraram tanto no imaginário do ouvinte brasileiro que, de uma forma ou de outra, influíram na construção de outro tipo de música (a da MPB). Por exemplo, o trabalho de Caetano faz uma alusão nominal do Roberto ou de sua canção num tipo de música popular brasileira mais sofisticado, como sempre foi a música do Caetano, e que abrangia essas influências todas do “bom gosto” e do “mau gosto” como representativas de uma mentalidade artística brasileira (idem).

Nessa mesma canção¹⁹², há a alusão subversiva às músicas *Corcovado* e *Samba do avião* de Tom Jobim.

¹⁹² 1. Dentro do carro, sobre o trevo, a cem p/ hora, / oh! meu amor! só tens agora / os carinhos do motor. / E no escritório em que eu trabalho e fico rico / quanto mais eu multiplico / diminui o meu amor. // 2. Em cada luz de mercúrio / vejo a luz do teu olhar. / Passas praças, viadutos... / nem te lembras de voltar, de voltar, de voltar. // 3. No Corcovado quem abre os braços sou eu. / Copacabana, esta semana o mar sou eu. / (Como é perversa a juventude do meu coração / que só entende o que é cruel, o que é paixão!) // 4. E as paralelas dos pneus na água das ruas / são duas estradas nuas / em que foges do que é teu. / No apartamento (8º andar) abro a vidraça / e grito, grito quando o carro passa: / “Teu infinito sou eu! Sou eu! Sou eu! Sou eu!” (...)



Corcovado¹⁹³ (Tom Jobim)

Um cantinho, um violão / Esse amor, uma canção / Pra fazer feliz a quem se ama / Muita calma pra pensar / E ter tempo pra sonhar / *Da janela vê-se o Corcovado redentor* / Que lindo! / Quero a vida sempre assim / Com você perto de mim / Até o apagar da velha chama / E eu que era triste / Descrente desse mundo / Ao encontrar você / Eu conheci o que é felicidade / Meu amor (BIS)

Samba do avião (Tom Jobim)

Minha alma canta / Vejo o Rio de Janeiro / Estou morrendo de saudades / Rio, seu mar / Praia sem fim / Rio, você foi feito prá mim / *Cristo Redentor* / *Braços abertos* sobre a Guanabara / Este samba é só porque / Rio, eu gosto de você / A morena vai sambar / Seu corpo todo balançar / Rio de sol, de céu, de mar / Dentro de um minuto estaremos no Galeão // Este samba é só porque / Rio, eu gosto de você / A morena vai sambar / Seu corpo todo balançar / Aperte o cinto, vamos chegar / Água brilhando, olha a pista chegando / E vamos nós / Aterrar...

Nas três canções, a topografia representada é a do Rio de Janeiro. No entanto, a relação do sujeito discursivo com a cidade é tematizada de maneira distinta.

Na música de Belchior, o Rio é a cidade do muito trabalho e do pouco amor. Lá, o enunciador compara a sua dor, o seu sofrimento, àquela do próprio Cristo na cruz. Assim, o Corcovado é visto não por sua beleza natural, mas pela crueldade sofrida por Jesus na sua *Paixão*, a mesma sentida pelo enunciador. Na canção de Jobim, o Corcovado é símbolo de beleza, de calma, de sonho. É como se o Cristo abençoasse a vida tranqüila e feliz do enunciador.

Em *Paralelas*, a cidade do Rio de Janeiro é observada da janela de um prédio, pelo movimento dos seus carros. Já na canção de Jobim (*Samba do avião*), o enunciador encontra-se dentro de um avião retornando à sua cidade natal. Nessa canção, tipicamente ufanista, enfatizam-se os elementos naturais e culturais do Rio: o sol, o céu, o mar, o Cristo Redentor, a Guanabara, o samba.

Por trás dessas alusões subversivas, vê-se uma crítica de Belchior ao posicionamento tomado pelos compositores da Bossa-Nova, surgidos, principalmente, da classe média praieira do Rio de Janeiro, considerados alienados com relação aos problemas sociais da cidade e do país.

¹⁹³ Gravada por Elis Regina em Jam Session com Hermeto Pascoal



Dois versos da balada *Passeio*¹⁹⁴ fazem alusão ao título e ao conteúdo da música *Domingo no parque*¹⁹⁵, de Gilberto Gil.

As duas letras narram um passeio por uma cidade. Em Gil, o passeio é na Boca do Rio (um bairro de Salvador). Aqui, os três personagens (João, José e Juliana) vão passear num parque, num programa tipicamente interiorano. Já na canção de Belchior, aquela paisagem de interior dá lugar a um espaço profundamente marcado pela urbanização. A ainda pequena Salvador, do fim da década de 60, converte-se na cidade símbolo da industrialização. O casal da música de Belchior *passeia por entre os carros de São Paulo*, em meio à *eletricidade* e ao *cimento* dos arranha-céus. Colocando em relação esses dois textos, mais uma vez Belchior põe em diálogo o Nordeste e o Sudeste, o interior e a cidade, a tranquilidade do parque interiorano e o congestionamento da cidade grande. A movimentação conturbada da cidade, expressa na letra, é amenizada no arranjo da canção, pela utilização de uma flauta transversal – além de um violão e de uma bateria marcando e percussão com efeitos – acompanhando a música toda.

O interessante é que Gil compôs a música em São Paulo, ao relembrar da sua terra natal. A respeito dessa canção, Gil declara:

Domingo no parque foi feita no Hotel Danúbio, onde eu morei durante um ano em São Paulo. Nana dormia ao meu lado. Nós tínhamos vindo da casa do pintor Clóvis Graciano – amigo do Caymmi –, onde eu tinha rememorado muito a Bahia e Caymmi. Eu estava impregnado disso, e por isso saíu *Domingo no parque* (GIL, 2003, p. 89).

¹⁹⁴ Vamos sair pela rua da consolação / *dormir no parque* em plena quarta-feira / e *sonhar com o domingo* em nosso coração (...)

¹⁹⁵ *Domingo no parque* (GIL, 1967)

O rei da brincadeira (ê, José) / O rei da confusão (ê, João) / Um trabalhava na feira (ê, José) / Outro na construção (ê, João) // A semana passada, no fim da semana / João resolveu não brigar / No domingo de tarde saiu apressado / E não foi pra Ribeira jogar capoeira / Não foi pra lá, pra Ribeira, foi namorar // O José como sempre no fim da semana / Guardou a barraca e sumiu / Foi fazer no domingo um passeio no parque / Lá perto da Boca do Rio / Foi no parque que ele avistou Juliana / Foi que ele viu // Foi que ele viu Juliana na roda com João / Uma rosa e um sorvete na mão / Juliana seu sonho, uma ilusão / Juliana e o amigo João / O espinho da rosa feriu Zé / E o sorvete gelou seu coração // O sorvete e a rosa (ô, José) / A rosa e o sorvete (ô, José) / Foi dançando no peito (ô, José) / Do José brincalhão (ô, José) // O sorvete e a rosa (ô, José) / A rosa e o sorvete (ô, José) / Oi, girando na mente (ô, José) / Do José brincalhão (ô, José) // Juliana girando (oi, girando) / Oi, na roda gigante (oi, girando) / Oi, na roda gigante (oi, girando) / O amigo João (João) // O sorvete é morango (é vermelho) / Oi girando e a rosa (é vermelha) / Oi, girando, girando (é vermelha) / Oi, girando, girando... / Olha a faca! (olha a faca!) // Olha o sangue na mão (ê, José) / Juliana no chão (ê, José) / Outro corpo caído (ê, José) / Seu amigo João (ê, José) // Amanhã não tem feira (ê, José) / Não tem mais construção (ê, João) / Não tem mais brincadeira (ê, José) / Não tem mais confusão (ê, João)



Belchior, por outro lado, parece-nos ter composto essa música como um deslumbrado que chega à Sampa¹⁹⁶ e procura esquecer seu lugar de origem. O próprio Belchior fala sobre como essa metrópole entrou em sua vida:

Escolhi São Paulo num projeto típico de imigrantes. Quando pensei em sair, deixar a universidade do Ceará e vir para São Paulo, fui atraído por um fato cultural da cidade. Eu me interessei por São Paulo por uma possível modernidade da cidade: facilidade de entrar em contato com o conhecimento, informação de primeira mão. Tinha certeza que Fortaleza era a cidade mais populosa do nordeste e eu estava praticamente mudando de Fortaleza para uma Fortaleza maior. (...) Eu, na verdade, me interessei muito por São Paulo e proclamo meu amor por esta cidade, apesar de toda loucura e tudo que dizem dela. (...) Eu nunca imaginei que a minha carreira pudesse se desenvolver em outro lugar do Brasil a não ser em São Paulo (Disponível em: <<http://www.brazilianmusic.com.br/belchior>>. Acesso em: 10 dez. 2006).

Ainda dentro desse contexto de declaração de amor por São Paulo, Belchior afirma:

Olha, eu me sinto mais integrado com o universo latino americano do que com qualquer regionalismo. Enfim, eu me interessei mais pelo projeto de uma cidadania com identidade cultural com toda a América Latina. São Paulo facilita isso (idem, *ibidem*).

Comentaremos mais sobre essa canção no tópico 5.2.

• A PARÓDIA

TIPOS DE PARÓDIA <i>Prática discursiva literária</i>	
a) título de texto	
Trecho da música de Belchior	Título do texto parodiado
<i>(Monólogo das Grandezas do Brasil, 63)</i>	<i>Diálogo das Grandezas do Brasil</i> (Ambrósio Fernandes Brandão)
b) trecho de poema	
Trecho da música de Belchior	Trecho do texto parodiado
(...) “Ora (dizeis) ouvir estrelas! Certo perdeste o senso!” E eu vos direi, no entanto,”	Ora (dizeis) ouvir estrelas! Certo / Perdeste o senso! E eu vos direi, no entanto, /
enquanto houver espaço, corpo,	<i>Que, para ouvi-las, muita vez desperto, / E</i>

¹⁹⁶ Belchior foi a São Paulo pela primeira vez em 1972. A música *Passeio* foi gravada em 1974.



<p>tempo e algum modo de dizer Não! eu canto¹⁹⁷. (...)</p> <p>(<i>Divina Comédia Humana</i>, 31)</p>	<p><i>abro as janelas, pálido de espanto...</i></p> <p><i>Via láctea</i> (Olavo Bilac, 1888)</p>
--	--

TIPOS DE PARÓDIA <i>Prática discursiva literomusical</i>	
a) trecho de canções	
Trecho da música de Belchior	Trecho da música parodiado
<p>(...) E eu compro este ópio barato, / por duas gâmbias - pouco mais - mas como dói / se eu entro num estádio e a solidão me rói!¹⁹⁸ / (...)</p> <p>Eu quero é mandar para o alto / o que eles pensam em mandar para o bebeléu. / ... E que tudo o mais vá para o céu! (BIS) / - E que tudo o mais vá para o céu. (BIS)</p> <p>(<i>E que tudo mais vá para o céu</i>, 62)</p>	<p>(...) <i>Se entro no meu carro e a solidão me dói</i> (...) Só quero que você me aqueça nesse inverno / <i>E que tudo mais vá pro inferno</i> / <i>E que tudo mais vá pro inferno</i></p> <p><i>Quero que vá tudo pro inferno</i> (Roberto Carlos e Erasmo Carlos)</p>
<p>(...) Ai! Ai! que bom, que bom que é / a lua branca, um cristão andando a pé! / Ai! ai! que bom, que bom se eu for / pés no riacho, água fresca, Nosso Senhor!¹⁹⁹ (...)</p> <p>(<i>Monólogo das Grandezas do Brasil</i>, 63)</p>	<p><i>Ai, ai, que bom / Que bom, que bom que é / Uma estrada e uma cabocla / Cum a gente andando a pé / Ai, ai, que bom / Que bom, que bom que é / Uma estrada e a lua branca / No sertão de Canindé</i> (...)</p> <p><i>Estrada de Canindé</i> (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira)</p>
<p>(...) Sua voz morta inda canta, / inda espanta o mau agouro / nessa terra, onde o silêncio / (literalmente) é de ouro. (BIS) / Eu nasci lá numa terra / onde o céu é o próprio chão²⁰⁰.</p> <p>(<i>Carisma</i>, 30)</p>	<p>(...) Nesta viola eu canto e gemo de verdade / Cada quadra representa uma saudade // <i>Eu nasci naquela serra / Num ranchinho beirachão</i> (...)</p> <p><i>Tristeza do Jeca</i> (Angelino de Oliveira)</p>
<p>1</p> <p>Até amanhã, se o homem quiser... – mesmo se chover, Volto pra viver, mulher.</p> <p>(...)</p> <p>(<i>Até à manhã</i>, 40)</p>	<p><i>Até amanhã se Deus quiser / Se não chover / Eu volto pra te ver / Ó mulher</i> (...)</p> <p><i>Até Amanhã</i> (Noel Rosa)</p>
<p>2</p>	<p><i>Acorda Maria Bonita / Levanta vai fazer o café / Que o dia já vem raiando / E a polícia</i></p>

¹⁹⁷ Destacamos o trecho parodiado em negrito.

¹⁹⁸ Idem.

¹⁹⁹ Idem.

²⁰⁰ Idem.



<p>ACORDA o sono acabou vem fazer O homem comum inda nem levantou mas a polícia já está de pé²⁰¹.</p> <p>(...)</p> <p>(<i>Até à manhã</i>, 40)</p>	<p>AMOR maria bonita o café.</p> <p><i>já está de pé (...)</i></p> <p><i>Acorda Maria Bonita</i> - marcha (Antônio dos Santos - Volta Seca)</p>
--	--

Segundo se pode ver no quadro acima, são parodiados nas canções de Belchior títulos de textos e trechos de poemas e de canções.

Belchior parodia textos clássicos da literatura brasileira como o poema *Via láctea* de Bilac e o *Diálogo das Grandezas do Brasil* de Ambrósio Fernandes Brandão.

Os trechos de canções parodiados são de Roberto Carlos e Erasmo (*Quero que vá tudo pro inferno*), Luís Gonzaga e Humberto Teixeira (*Estrada de Canindé*), Angelino de Oliveira (*Tristeza do Jeca*), Noel Rosa (*Até Amanhã*) e Antônio dos Santos (*Acorda Maria Bonita*).

Consideramos todos esses casos como paródia porque em todos eles foi obedecida a estrutura do texto original. O que mudou, então, foi o conteúdo do texto imitado. Lembramos que esse tipo de intertextualidade não se associa obrigatoriamente a uma estratégia subversiva. Logo, a paródia, bem como a citação, a referência, o plágio e a alusão podem ser captativas ou subversivas.

Dando prosseguimento, mostramos os tipos de paródia analisados.

O título da música *Monólogo das Grandezas do Brasil* parodia subversivamente o título da obra de Ambrósio Fernandes Brandão, *Diálogo das Grandezas do Brasil*, uma das mais importantes do século XVII no país. Nesse texto, considerado fonte fundamental para o conhecimento da história da sociedade colonial do Nordeste no início do século XVII, o personagem Brandônio, português há muito no Brasil, revela com riqueza de detalhes ao interlocutor, Alviano, recém-chegado, as grandezas da colônia ultramarina, descrevendo minuciosamente a fauna, a flora e outros elementos formadores do seu ecossistema. O ethos do enunciador desse livro é o de um ufanista que exalta somente as qualidades da nova colônia. Com relação a seu autor, seu posicionamento difere do de outros cronistas e viajantes do mesmo período, pois ele revela um extremo otimismo

²⁰¹ Idem.



pelas realidades físicas e econômicas do país e uma espécie de discurso apologético com relação ao homem brasileiro.

A canção de Belchior, ao parodiar o título dessa obra, pretende, na verdade, criticar o conteúdo do livro. A crítica começa pela mudança da palavra *diálogo* para *monólogo*. O que o enunciador quer com a troca é indicar que não há no país a discussão de idéias, de opiniões, o que indica o termo **diálogo**. Pra melhor denominar a situação brasileira, utiliza a expressão monólogo. A substituição também se refere ao fato de o enunciador está falando sozinho, de ser o único personagem que compreende a situação real pela qual passa o país e seus moradores.

A balada-canção *Monólogo das Grandezas do Brasil* traz um enunciador que representa um homem simples (do povo), que passa por dificuldades, dorme na rua, é humilhado, ofendido, não tem sossego e nem trabalho no lugar onde vive. Por conta dessa situação, ele deseja ir pra São Paulo ou para o Rio de Janeiro, pois tem consciência de que deve agir para mudar sua situação (*Como uma metrópole, / o meu coração não pode parar. / Mas também não pode sangrar eternamente.*).

*Monólogo das Grandezas do Brasil*²⁰² também parodia, mas agora captativamente, versos de *Estrada de Canindé*²⁰³ de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Na canção de Belchior, inicialmente, o enunciador afirma que vai para o Sudeste (- *Eu vou pra São Paulo e Rio / (Eldorados de além - mar)*). Entretanto, logo depois dessa declaração, ele se arrepende e volta atrás na sua decisão (*Oh! não! não! Oh! não! não! Oh! não! não! Oh! não! não!*). É nesse instante que entra a paródia captativa aos versos de *Estrada de Canindé*, canção que fala das coisas boas do sertão de Canindé (cidade cearense), apesar de todas as dificuldades. Ao parodiar os versos dessa canção, é a essa idéia que o enunciador pretende se referir: a de que no Norte, a despeito da situação precária, as pessoas podem viver felizes. Concluindo sua tese, o enunciador deseja: *Vou voltar pro norte / semana que vem / Deus já me deu sorte / mas tem um porém / não me deu a grana / pra eu pagar o trem.*

De acordo com os casos que colocamos acima, uma mesma canção pode apresentar características de mais de uma categoria de intertextualidade. O título da balada *Monólogo*

²⁰² (...) Ai! Ai! que bom, que bom que é / a lua branca, um cristão andando a pé! / Ai! ai! que bom, que bom se eu for / pés no riacho, água fresca, Nosso Senhor! (...)

²⁰³ Ai, ai, que bom / Que bom, que bom que é / Uma estrada e uma cabocla / Cum a gente andando a pé / Ai, ai, que bom / Que bom, que bom que é / Uma estrada e a lua branca / No sertão de Canindé (...) Automove lá nem sabe se é home ou se é muié / Quem é rico anda em burrico / Quem é pobre anda a pé // Mas o pobre vê nas estrada / O orvaio beijando as flô / Vê de perto o galo campina / Que quando canta muda de cor / Vai moiando os pés no riacho / Que água fresca, nosso Senhor / Vai oiando coisa a grane / Coisas qui, pra mode vê / O cristão tem qui andar a pé



das *Grandezas do Brasil* pelo fato de parodiar o título da obra *Diálogo das Grandezas do Brasil* faz, ao mesmo tempo, uma referência ao livro. Já a canção *Divina Comédia Humana* tanto apresenta traços da citação como também da paródia. Na 4ª estrofe da canção, são citados os dois primeiros versos do poema *Via láctea*, de Bilac, e parodiados os dois últimos.

Ora (dizeis) ouvir estrelas! Certo / Perdeste o senso! E eu vos direi, no entanto, /
Que, para ouvi-las, muita vez desperto, / E abro as janelas, pálido de espanto...
(*Via láctea*)

(...) “Ora (dizeis) ouvir estrelas! Certo / perdeste o senso!” E eu vos direi, no entanto,” /
enquanto houver espaço, corpo, tempo / e algum modo de dizer Não! Eu canto. (...)
(*Divina Comédia Humana*)

Os versos inseridos por Belchior modificam o conteúdo do poema de Bilac. No poema, o enunciador expressa um caráter lírico de um sujeito que se emociona e se encanta com estrelas. Já em Belchior, o enunciador expressa a resolução de um artista (cantor) em sempre (*enquanto houver espaço, corpo, tempo*) promover uma arte questionadora.

*E que tudo mais vá para o céu*²⁰⁴, além de citar e fazer referência a título e trecho da música *Quero que vá tudo pro inferno*²⁰⁵ (Roberto Carlos e Erasmo Carlos), parodia de modo subversivo dois versos dessa canção. O *Se entro no meu carro e a solidão me dói* transforma-se na canção de Belchior em *se eu entro num estádio e a solidão me rói!*; o *E que tudo mais vá pro inferno* converte-se em Belchior em *E que tudo o mais vá para o céu!*

Segundo Sanches, essa música é um “frontal acinte anti-RC”.

Para aquele narrador profanador, o pop romântico de Roberto Carlos era entorpecente como ópio, e a agressão ao ídolo era mais explícita na citação alterada ao verso “se entro no meu carro e a solidão me dói” – **dói** era trocado por **rói**, bem mais cruel, e **carro** virava **estádio**, o veículo de expressão do RC superstar, à extrema solidão (2005, p. 242).

²⁰⁴ (...)E, à noite, eu entro num cinemascope, / TECHNICOLOR/PANAVISION, / daqueles de cowboy... / - **De que vale a minha boa vida de playboy?** / E eu compro este ópio barato, / por duas gâmbias - pouco mais - mas como dói / *se eu entro num estádio e a solidão me rói!* / (E) Eu quero é mandar para o alto / o que eles pensam em mandar para o beleléu. / ... E que tudo o mais vá para o céu! (BIS) / - E que tudo o mais vá para o céu. (BIS)

²⁰⁵ (...) E a sua ausência é todo o meu tormento / Quero que você me aqueça nesse inverno / E que tudo mais vá pro inferno / **De que vale a minha boa vida de playboy** / *Se entro no meu carro e a solidão me dói* (...) Só quero que você me aqueça nesse inverno / *E que tudo mais vá pro inferno / E que tudo mais vá pro inferno*



A canção *Carisma*²⁰⁶ parodia captativamente dois versos da toada *Tristeza do Jeca*²⁰⁷ de Angelino de Oliveira. Essa toada nasceu em Botucatu em 1918, popularizando-se no interior paulista por volta de 1922. Então, gravada pela Orquestra Brasil-América e pelo cantor Patrício Teixeira (1926), ganhou o país, convertendo-se num dos maiores clássicos da música sertaneja. Importante centro econômico do estado de São Paulo, Botucatu registrava já àquele tempo uma razoável movimentação artística, reunindo cantadores e músicos, entre os quais o autor da composição, Angelino de Oliveira. “Era um humilde tocador de violão e guitarra portuguesa”, dizia o compositor Ariovaldo Pires (Capitão Furtado), amigo pessoal de Angelino. Com sua melodia e letra pungentes, *Tristeza do Jeca* canta as mágoas de um matuto apaixonado, que relembra com melancolia (expressa também na melodia da canção) a terra em que nasceu.

A canção de Belchior parodia captativamente os versos de Angelino, pois, apesar da mudança formal (de **serra pra terra**, e de **beira-chão** para **próprio chão**), o que está em jogo não é a desqualificação do texto parodiado. Pelo contrário, a paródia nesse caso une os dois textos por uma mesma tristeza expressa em contextos diferentes: o sentimento com relação ao lugar de origem.

A balada *Até à manhã* resume os mais diversos investimentos interdiscursivos aos quais Belchior recorre na produção das suas canções. Nela²⁰⁸, são citados o título e trecho da canção *Acorda amor*²⁰⁹ (Leonel Paiva - Julinho da Adelaide / Chico Buarque de Holanda, 1974), marcados por letras maiúsculas. Há a alusão²¹⁰ ao título e trecho das canções *God*²¹¹

²⁰⁶ Deu a vida pelos seus: / isto é mais forte que a morte, / mais importante que deus/Deus; (BIS) / que deus e o mundo, / que deus e todo o mundo. / que deus, que deus, que deus e o mundo, / que deus e todo o mundo. // Sua voz morta inda canta, / inda espanta o mau agouro / nessa terra, onde o silêncio / (literalmente) é de ouro. (BIS) / *Eu nasci lá numa terra / onde o céu é o próprio chão.*

²⁰⁷ Nestes versos tão singelos / Minha bela, meu amor / Pra você quero cantar / O meu sofrer, a minha dor / Eu sou como o sabiá / Que quando canta é só tristeza / Desde o galho onde ele está // Nesta viola eu canto e gemo de verdade / Cada quadra representa uma saudade // *Eu nasci naquela serra / Num ranchinho beira-chão / Todo cheio de buraco / Onde a luz faz clarão / Quando chega a madrugada / Lá no alto a passarada / Principia um barulhão // Nesta viola eu canto e gemo de verdade / Cada quadra representa uma saudade // Lá no mato tudo é triste / Desde o jeito de falar / Pois o jeca quando canta / Tem vontade de chorar / E o choro que vai caindo / Devagar vai se sumindo / Como as águas vão pro mar (...)*

²⁰⁸ ACORDA AMOR

²⁰⁹ Gravada no LP *Sinal fechado*, cujo título também é aludido por Belchior em *Como nossos pais*.

Acorda amor / Eu tive um pesadelo agora / Sonhei que tinha gente lá fora / Batendo no portão, que aflição // Era a dura, numa muito escura viatura / Minha nossa santa criatura / Chame, chame, chame lá / Chame, chame o ladrão, chame o ladrão // Acorda amor / Não é mais pesadelo nada / Tem gente já no vão de escada / Fazendo confusão, que aflição // São os homens e eu aqui parado de pijama / Eu não gosto de passar vexame / Chame, chame, chame / Chame o ladrão, chame o ladrão // Se eu demorar uns meses convém, às vezes, você sofrer / Mas depois de um ano eu não vindo / Ponha a roupa de domingo e pode me esquecer // Acorda amor / Que o bicho é brabo e não sossega / Se você corre o bicho pega / Se fica não sei não / Atenção / Não demora / Dia desses chega a sua hora / Não discuta à toa não reclame / Clame, chame lá, clame, chame / Chame o ladrão, chame o ladrão, chame o ladrão / Não esqueça a escova, o sabonete e o violão

²¹⁰ *o sono acabou / maria bonita (...)*



(John Lennon) e *O sonho acabou*²¹² (Gilberto Gil). Sua primeira estrofe²¹³ parodia versos da canção *Até Amanhã*²¹⁴ (Noel Rosa). Essa paródia é considerada também uma citação textual-melódica, pois, no momento da paródia ao texto de Noel Rosa, o locutor muda a entonação da canção; pára de cantar o texto de sua canção e fala o trecho parodiado. Na segunda estrofe²¹⁵, o verso parodiado é da marcha *Acorda Maria Bonita*²¹⁶ (Antônio dos Santos - Volta Seca).

A paródia ao texto de Noel Rosa é do tipo subversiva: a substituição de **Deus** pelo **homem** e da expressão **te ver** para a forma verbal **viver**, e a inclusão do advérbio **mesmo** ao lado da conjunção condicional **se** mudam significativamente o sentido da letra de Noel. O enunciador de *Até Amanhã* declara seu amor pela co-enunciadora (a mulher) e diz que não a deixa “por gosto”, mas por força do destino. Ao se despedir da amada, assegura que só voltará no outro dia para vê-la **se Deus quiser** e **se não chover**. Vê-se aqui que esse sujeito, apesar do sentimento que exclama ter pela mulher, expõe que o fato de voltar a visitá-la dependerá de algumas condições. Na canção de Belchior, o enunciador apaixonado, que também se despede da sua mulher, revela que o retorno no dia seguinte dependerá unicamente da sua (de homem) vontade. Ele não coloca condição nenhuma externa que atrapalhará a sua vinda; nem mesmo a chuva o obstruirá. O sujeito da primeira canção, revelando apatia, volta simplesmente para ver a mulher (*Eu volto pra te ver*). O da segunda, com sua postura de atitude, retorna não apenas para vê-la, mas pra **viver com a mulher** o amor dos dois.

Os versos da canção *Acorda Maria Bonita* também são subversivamente parodiados. O enunciador, num ethos de um homem machista, ordena a Maria Bonita a uma série de ações (acordar, levantar, fazer o café). Nesse caso, a utilização desses verbos no imperativo afirmativo (**acorda, levanta, vai**) manifesta o posicionamento autoritário do enunciador em relação a sua companheira. A autoridade, nessa canção, também é instaurada pelo seu símbolo maior, a **polícia**. O enunciador, tão autoritário quanto a polícia, dá ordens a sua mulher, que deve manter-se temerosa à polícia (que *já está de pé*). Na verdade, a polícia dessa mulher é o seu próprio marido. O enunciador da canção de Belchior, apesar de ainda demonstrar resquícios autoritários (*vem fazer o café*), dirige-se à mulher de maneira diferente. O

²¹¹ (...) Just believe in me / (Thast's reality) / *The dream is over* / What can i say / *The dream is over*, / Yesterday (...)

²¹² *O sonho acabou* / Quem não dormiu no / sleeping-bag nem sequer sonhou

²¹³ *Até amanhã, / se o homem quiser... – mesmo se chover, / Volto pra viver, mulher.*

²¹⁴ *Até amanhã se Deus quiser / Se não chover / Eu volto pra te ver / Ó mulher / De ti gosto mais / Que outra qualquer / Não vou por gosto / O destino é quem quer // “Me dá um beijinho / De boa noite / Me dá, me dá, me dá // Só um beijinho / De boa noite / Tá na hora de nanar // Tá na hora de fazer naninha / Vamos pra caminha, vamos pra caminha / Tá na hora de você entrar na minha / Vamos pra caminha, vamos pra caminha”*

²¹⁵ (...) o sono acabou / *maria bonita / vem fazer o café.* / O homem comum inda nem levantou / *mas a polícia já está de pé.*

²¹⁶ *Acorda Maria Bonita / Levanta vai fazer o café / Que o dia já vem raiando / E a polícia já está de pé (...)*



imperativo **acorda**, ao lado do vocativo **amor**, diminui sua carga de imposição. No imperativo **vem**, o sujeito parece querer trazer para perto dele a sua **maria bonita**, cujo nome aparece assim mesmo, com letras minúsculas. O uso desse tipo de letra pode significar que aquela mulher não se refere a nenhuma pessoa em sua singularidade; é apenas símbolo de qualquer mulher que se posicionaria naquele papel. Na canção de Belchior, o enunciador distingue sua identidade, a de “um homem comum”, daquela da polícia. Assim, diferente do sujeito da canção de Noel, ele não compartilha de valores dominadores. Por não corroborar com esses valores, cita captativamente a canção *Acorda amor*, na qual a polícia, e não mais os ladrões, é que é temida pelos co-enunciadores.

• OUTROS CASOS: A ADAPTAÇÃO

É muito comum na produção cancionística brasileira a musicalização de textos, em geral, daqueles com valor poético. Como exemplo, podemos citar o caso de Gilberto Gil, que musicou²¹⁷, em sua totalidade, o poema mais conhecido de Manuel Bandeira, *Vou-me embora pra Pasárgada*²¹⁸. Essa prática, inclusive, é o que dá base ao curso dos professores Reginaldo Domingos e Marco Antônio Holanda Pereira, que tem como tema a relação entre a música brasileira e a poesia, mais especificamente a musicalização de poemas feita por grandes letristas da MPB. Os organizadores citam alguns nomes de compositores brasileiros que se utilizam desse expediente, entre os quais Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Renato Russo, Fagner e Belchior.

²¹⁷ A música *Vou-me embora pra Pasárgada* foi gravada por Olívia Hime em seu LP *Estrela da vida inteira*, em 1987.

²¹⁸ Texto extraído do livro *Bandeira a Vida Inteira*, Editora Alumbamento – Rio de Janeiro, 1986, p. 90.

Vou-me embora pra Pasárgada / Lá sou amigo do rei / Lá tenho a mulher que eu quero / Na cama que escolherei
 // Vou-me embora pra Pasárgada / Vou-me embora pra Pasárgada / Aqui eu não sou feliz / Lá a existência é uma
 aventura / De tal modo inconseqüente / Que Joana a Louca de Espanha / Rainha e falsa demente / Vem a ser
 contraparente / Da nora que nunca tive // E como farei ginástica / Andarei de bicicleta / Montarei em burro brabo
 / Subirei no pau-de-sebo / Tomarei banhos de mar! / E quando estiver cansado / Deito na beira do rio / Mando
 chamar a mãe-d'água / Pra me contar as histórias / Que no tempo de eu menino / Rosa vinha me contar / Vou-me
 embora pra Pasárgada // Em Pasárgada tem tudo / É outra civilização / Tem um processo seguro / De impedir a
 concepção / Tem telefone automático / Tem alcalóide à vontade / Tem prostitutas bonitas / Para a gente namorar
 // E quando eu estiver mais triste / Mas triste de não ter jeito / Quando de noite me der / Vontade de me matar /
 — Lá sou amigo do rei — / Terei a mulher que eu quero / Na cama que escolherei / Vou-me embora pra
 Pasárgada.





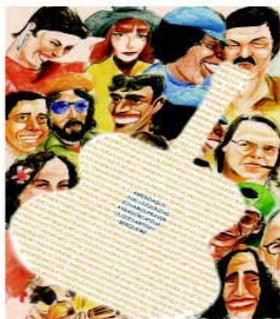
MÚSICA BRASILEIRA E POESIA: DA BOSSA NOVA AOS DIAS ATUAIS

Professores: **Reginaldo da Silva Domingos** e **Marco Antonio Holanda Pereira**

Dias: **12, 13, 14 e 15 de dezembro**

Horário: **14:30 às 17:30**

Inscrições Abertas



Com o objetivo de mostrar as relações da música popular brasileira das últimas quatro décadas com a poesia em língua portuguesa, esse curso pretende expor as musicalizações de poemas feitas por grandes nomes da MPB; composições de autores da MPB com reconhecido valor literário; e citações, em músicas diversas, da obra de poetas consagrados. Serão apresentados e comentados poemas e músicas de Carlos Drummond de Andrade, Florbela Espanca, Ferreira Gullar, Vinícius de Moraes, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Renato Russo, Fagner e Belchior, entre outros. 12 horas-aula.



Rua Floriano Peixoto, 941 • Centro • Fortaleza - CE • CEP 60025-130
Tel.: (85) 3464.3108 • Fax (85) 3464.3177 • cultura@bnb.gov.br • www.bnb.gov.br/cultura

No entanto, o método utilizado por Belchior não pode ser comparado à mera melodização de poemas. É o que vemos na balada country *Até mais ver*. Nessa canção, Belchior faz o que ele chama de uma adaptação do poema de Sierguéi Iessiênin. Sierguéi Iessiênin nasceu em 1895 e suicidou-se aos 30 anos. Sofrendo de alcoolismo e com um casamento turbulento e fracassado, Iessiênin tirou sua vida num quarto do Hotel Inglaterra em Leningrado, no dia 28 de dezembro de 1925. Cortou os pulsos e escreveu com o próprio sangue duas estrofes endereçadas ao amigo Maiakóvsky; logo depois se enforcou. Numa atitude dialógica, foi a Iessiênin que Maiakóvsky dedicou um de seus mais belos poemas²¹⁹,

²¹⁹ *A Sierguéi Iessiênin* (1926) de Vladimir Maiakovski (1893-1930)

Você partiu, como se diz, para o outro mundo. / Vácuo. . . Você sobe, entremeadado às estrelas. / Nem álcool, nem moedas. / Sóbrio. Vôo sem fundo. / Não, lessiênin, não posso fazer troça, - / Na boca uma lasca amarga não a mofa. / Olho - sangue nas mãos frouxas, / você sacode o invólucro dos ossos. / Sim, se você tivesse um patrono no "Posto" - / ganharia um conteúdo bem diverso: / todo dia uma quota de cem versos, / longos e lerdos, / como Dorônin. / Remédio? Para mim, despautério: / mais cedo ainda você estaria nessa corda. / Melhor morrer de vodca que de tédio! / Não revelam as razões desse impulso / nem o nó, nem a navalha aberta. / Pare, basta! / Você perdeu o senso? - / Deixar que a cal mortal lhe cubra o rosto? / Você, com todo esse talento para o impossível; /hábil como poucos. / Por quê? Para quê? Perplexidade. / - É o vinho! - a crítica esbraveja. / Tese: refratário à sociedade. / Corolário: muito vinho e cerveja. / Sim, se você trocasse a boêmia pela classe; / A classe agiria em você, / e lhe daria um norte. / E a classe por acaso / mata a sede com xarope? / Ela sabe beber - / nada tem de abstinência. / Talvez, se houvesse tinta no "Inglaterra"; / você não cortaria os pulsos. / Os plagiários felizes



condenando a atitude que ele próprio viria a adotar²²⁰, cinco anos depois, e cunhando um de seus mais conhecidos versos: “Melhor morrer de vodca que de tédio!”.

Esse é o único caso encontrado em nosso corpus em que o compositor cearense indica no próprio encarte do CD, logo abaixo do título da canção, essa relação hipertextual entre sua música e o poema *Até logo, companheiro*, escrito pelo poeta russo, pouco antes de se suicidar.

*Até mais ver*²²¹ (109)
(adaptação de poema de Sierguéi Iessiênin)

Até mais ver, até mais ver, meu camarada.
Contigo em mim e ainda em ti, vou indo em dois.
Qualquer distância entre nós, tornada em nada,
só assinala um novo encontro pra depois.

Só long sem gesto, um bye ao leu... Não digas sorte!
Não vale adeus, que enruga o olhar mais compassivo.
Se, sob o sol, nada mais velho e vil que a morte,
quem viu, na vida, novidade em estar vivo?

pedem: bis! / Já todo um pelotão em auto-execução. / Para que aumentar o rol de suicidas? / Antes aumentar a produção de tinta! / Agora para sempre tua boca está cerrada. / Difícil e inútil excogitar enigmas. / O povo, o inventa-línguas, / perdeu o canoro contramestre de noitadas. / E levam versos velhos ao velório, / sucata de extintas exéquias. / Rimas gastas empalam os despojos, - / é assim que se honra um poeta? / -Não te ergueram ainda um monumento - onde o som do bronze ou o grave granito? - / E já vão empilhando no jazigo / dedicatórias e ex-votos: excremento. / Teu nome escorrido no muco, teus versos, Sóbinov os babuja, / voz quérula sob bétulas murchas - / "Nem palavra, amigo, nem so-o-luço". / Ah, que eu saberia dar um fim a esse Leonid Loengrim! / Saltaria - escândalo estridente: / - Chega de tremores de voz! / Assobios nos ouvidos dessa gente, ao diabo com suas mães e avós! / Para que toda essa corja explodisse inflando os escuros redingotes, / e Kógan atropelado fugisse, espetando os transeuntes nos bigodes. / Por enquanto há escória de sobra. / O tempo é escasso - mãos à obra. / Primeiro é preciso transformar a vida, para cantá-la - em seguida. / Os tempos estão duros para o artista: / Mas, dizei-me, anêmicos e anões, / os grandes, onde, em que ocasião, / escolheram uma estrada batida? / General da força humana - Verbo - marche! / Que o tempo cuspa balas para trás, / e o vento no passado só desfaça um maço de cabelos. / Para o júbilo o planeta está imaturo. / É preciso arrancar alegria ao futuro. / Nesta vida morrer não é difícil. / O difícil é a vida e seu ofício. (Tradução de Haroldo de Campos)

²²⁰ Maiakóvski também se suicidou, com um tiro na cabeça, em 1930, aos 37 anos de idade.

²²¹ A formatação abaixo segue a que colocamos no CD interativo. O último verso é cantado por Belchior, mas não está no encarte do CD *Baihuo*.

Até mais ver, até mais ver, meu camarada. / Contigo em mim e ainda em ti, vou indo em dois. / Qualquer distância entre nós, tornada em nada, / só assinala um novo encontro pra depois. // Só long sem gesto, um *bie* ao leu... Não digas sorte! / Não vale adeus, que enruga o olhar mais compassivo. / Se, sob o sol, nada mais velho e vil que a morte, / quem viu, na vida, novidade em estar vivo? / se, sob o sol, nada mais velho e vil que a morte, / quem viu, na vida, novidade em estar vivo? // Até mais ver, até mais ver, meu camarada. / Contigo em mim e ainda em ti, vou indo em dois. / Qualquer distância entre nós, tornada em nada, / só assinala um novo encontro pra depois. // Só long sem gesto, um *bie* ao leu... Não digas sorte! / Não vale adeus, que enruga o olhar mais compassivo. / Se, sob o sol, nada mais velho e vil que a morte, / quem viu, na vida, novidade em estar vivo? / Se, sob o sol, nada mais velho e vil que a morte, / quem viu, na vida, novidade em estar vivo? // “Sierguéi Iessiênin, in extremis”



Até logo, companheiro (Tradução de Augusto de Campos para poema de Sierguéi Iessiênin)

Até logo, até logo, companheiro,
Guardo-te no meu peito e te asseguro:
O nosso afastamento passageiro
É sinal de um encontro no futuro.

Adeus, sem mãos nem palavras.
Não faças um sobrolho pensativo.
Se morrer nesta vida não é novo
Tampouco é novidade em estar vivo.

Além da indicação presente no encarte, há uma outra, não mais materializada no encarte, e sim durante a interpretação da canção. Ao final da música, Belchior fala a frase “Sierguéi Iessiênin, in extremis”, numa dupla remissão, tanto ao poeta russo que se matou quanto ao poema *In extremis* de Olavo Bilac, o qual trazemos abaixo:

Nunca morrer assim! Nunca morrer num dia
Assim! de um sol assim!
Tu, desgrenhada e fria,
Fria! postos nos meus os teus olhos molhados,
E apertando nos teus os meus dedos gelados...

E um dia assim! de um sol assim! E assim a esfera
Toda azul, no esplendor do fim da primavera!
Asas, tontas de luz, cortando o firmamento!
Ninhos cantando! Em flor a terra toda! O vento
Despencando os rosais, sacudindo o arvoredo...

E, aqui dentro, o silêncio... E este espanto! e este medo!
Nós dois... e, entre nós dois, implacável e forte,
E arredar-me de ti, cada vez mais, a morte...

Eu, com o frio a crescer no coração, — tão cheio
De ti, até no horror do derradeiro anseio!
Tu, vendo retorcer-se amarguradamente,
A boca que beijava a tua boca ardente,
A boca que foi tua!

E eu morrendo! e eu morrendo
Vendo-te, e vendo o sol, e vendo o céu, e vendo
Tão bela palpitar nos teus olhos, querida,
A delícia da vida! a delícia da vida!

Comparando o texto da canção de Belchior com o poema de Iessiênin, vemos claramente que a estrutura do primeiro assemelha-se a do segundo. O cearense manteve a mesma forma – quantidade de versos (8) e de estrofes (2) – do texto do russo. Essa



semelhança formal pode nos levar a considerar o texto como uma paródia. No entanto, os dois textos têm a mesma temática: a história de um homem que, desiludido, prestes a cometer o ato extremado de tirar a própria vida, despede-se de um amigo. Aqui, podemos perceber mais uma vez que, muitos tipos de intertextualidade carregam traços pertencentes a uma e a outra categoria.

In extremis é uma locução latina²²² de uso atual que significa “nos últimos momentos”, “nas últimas”. Aplica-se a certas pessoas e situações, indicando que estão a ponto de morrer, desaparecer, finalizar etc. É exatamente essa a cena que os três textos querem estabelecer.

No poema de Bilac, o enunciador já-morto (*os meus dedos gelados (...) E, aqui dentro, o silêncio... E este espanto! e este medo!*), ainda não aceitando a sua condição (*Nunca morrer assim! Nunca morrer num dia / Assim! De um sol assim!*), conforta a dor de sua amada.

No poema de Sierguéi Iessiênin, cujo conteúdo é uma espécie de suicídio anunciado, encontra-se a tradução mais completa da despedida. O poeta, considerado um dos grandes da revolução, buscou no suicídio a saída para sua crescente desilusão com a situação soviética, após a morte de Lênin.

Um outro dado interessante é que a versão de Augusto de Campos para o poema de Iessiênin (*Até logo, companheiro*) foi musicada por Toquinho, parceiro de Belchior nas baladas românticas *Pequeno perfil de um cidadão comum* e *Meu cordial brasileiro*.

*Até logo, companheiro*²²³

Toquinho e Sierguéi Iessiênin (Versão de Augusto de Campos)

Até logo, até logo companheiro.
Eu te guardo no meu peito e te asseguro:
Nosso afastamento passageiro
É sinal de um encontro no futuro.

Adeus, amigo, sem mãos nem palavras.
Não faças um ar tão pensativo.
Se morrer, nesta vida, não é novo,
Tampouco há novidade em estar vivo.

²²² É formada pela preposição *in* (em, no) e o ablativo plural de *extremus*, *-a*, *-um* (último).

²²³ Em <http://www.toquinho.com.br/letras/n11.htm>



A música de Toquinho foi gravada pela primeira vez somente em 2001, quase 10 anos depois do lançamento de *Baihuno*. Toquinho fala sobre a gênese da música, em entrevista no site da Biscoito Fino²²⁴:

BF - Fale sobre a música *Até Logo Companheiro* – única inédita do DVD.
TOQUINHO - É uma melodia que fiz há muitos anos para o poema de Sierguéi Iessiênin, com tradução de Augusto de Campos. Iessiênin, que se matou no Hotel Inglaterra, em Leningrado, em 28/12/25, tinha escrito o poema pouco antes de sua morte, em homenagem ao seu companheiro Maiakóvski.

Com isso, não podemos saber se Belchior, ao fazer a adaptação para o poema de Iessiênin, já tinha tido acesso à música do seu parceiro. Por outro lado, é muito provável que já conhecesse a tradução de Augusto de Campos. Belchior é um profundo conhecedor da obra dos modernistas, como comprova o texto do contista carioca Sérgio Sant'Anna.

Vocês não podem nem imaginar, mas sou amigo do Belchior (*vida/vento/vela/leva-me daqui*), do tempo em que ele fez uma espécie de estágio existencial-musical em BH, na época em que o Clube da Esquina tinha feito aquela obra maravilhosa com esse título (...) Mas o Belchior. Começou ele a freqüentar o Suplemento Literário de Minas Gerais, onde se reuniam os artistas todos para fazer artes e molecadas. Belchior, vejam só, era um radical em poesia, só admitia de Haroldo de Campos para cima, ou seja, o que ainda nem fora inventado (...) ²²⁵.

Ao fazer a canção *Até mais ver*, Belchior polemiza ao mesmo tempo com os trabalhos já feitos por Campos (a tradução do russo para o português) e por Toquinho (a melodização do texto traduzido por Campos). De uma só vez, Belchior substitui o trabalho empreendido por um e por outro.

²²⁴ A Biscoito Fino lançou em dezembro de 2001 o primeiro DVD do cantor e compositor Toquinho. A obra apresenta alguns dos seus maiores sucessos com imagens de shows ao vivo, algumas inéditas no Brasil, cedidas pela emissora italiana RAI, além de gravações em estúdio, seguindo um roteiro biográfico do artista. Em momento histórico, Toquinho canta o *Samba pra Vinicius*, na presença do próprio homenageado e do Quarteto em Cy. Também revela curiosidades, como de onde saiu a expressão que originou a música *Tonga da Mironga do Cabuletê*, e que a letra de *Samba pra Vinicius* foi composta a pedido do próprio poetinha. Ao todo, são 26 músicas, uma delas inédita, *Até logo companheiro*, do próprio Toquinho (http://www.biscoitofino.com.br/bf/cat_produto_cada.php?id=29).

²²⁵ *Fazendo e pensando arte. Aos amigos cearenses*. Publicado no Site Cronópios – Literatura e arte no plural em 2 de junho de 2006 (<http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=1416>).



5.2 Relações interdiscursivas

Quando analisamos os tipos de referência nominal (a nomes próprios de autores, cantores, compositores e grupos musicais) nas canções de Belchior, distinguimos uma, que seria intertextual, de outra que chamamos de interdiscursiva. Nesse segundo tipo de referência, o nome próprio funciona com um elo entre um tipo de discurso assumido nas canções de Belchior e outros discursos ou práticas discursivas diferentes. Em seguida, organizamos dois quadros com todas as referências nominais interdiscursivas encontradas. Essas tabelas seguem, de um modo geral, os mesmos critérios daquelas utilizadas para classificar as relações intertextuais. No entanto, existe uma exceção: destacamos na primeira coluna, com o itálico, os nomes dos autores e compositores referidos.

TIPOS DE REFERÊNCIA INTERDISCURSIVA <i>Prática discursiva literária</i>	
a) nome de autores	
Trecho da música de Belchior	Nome do autor
(...) que sonhamos, nos campos, Duchamp, Picasso e <i>Rimbaudelaire</i> . (...) (<i>Os derradeiros moicanos</i> , 82)	Jean Nicolas Arthur <i>Rimbaud</i> (poeta francês, 20 de outubro de 1854-10 de novembro de 1891) Charles Pierre <i>Baudelaire</i> (poeta francês, 9 de abril de 1821-31 agosto de 1867)

TIPOS DE REFERÊNCIA INTERDISCURSIVA <i>Prática discursiva literomusical</i>	
a) nome de compositores e/ou grupos musicais	
Trecho da música de Belchior	Nome do compositor e/ou grupo
(...) belos como <i>Dorival!</i> (...) (<i>Os derradeiros moicanos</i> , 82)	<i>Dorival Caymmi</i>
(...) <i>Henri Salvador</i> de Martinique! (...) (<i>Os derradeiros moicanos</i> , 82)	<i>Henri Salvador</i> (Nascido na Guiana Francesa em 1917, aos 18 anos Henri foi para Paris, onde passou a integrar o conjunto belga-cigano Django Reinhardt, responsável por um som inovador para a época. Agregando sempre romantismo ao jazz, Henri Salvador foi um dos responsáveis pela consolidação do gênero na França)
(...) <i>Domingos Sivuca Gonzaga</i> no acordeon, nossos clochards! (<i>Os derradeiros moicanos</i> , 82)	José Domingos de Moraes - <i>Dominguinhos</i> Severino Dias de Oliveira - <i>Sivuca</i> <i>Luiz Gonzaga</i>
(...) Um queria mandar brasa; / Outro ser <i>pedra que rola...</i> (...)	<i>Rolling Stones</i>



(<i>Lira dos vinte anos</i> 89)	
(...) Astros no pó de Woodstock, / Cabeças, pedras rolantes, (...) (<i>Canção de gesta de um trovador eletrônico</i> , 70)	<i>Rolling Stones</i>
(...) <i>Sou um seixo rolado</i> na estrada do lado de lá do sertão. (...) (<i>Seixo rolado</i> , 58)	<i>Rolling Stones</i>
(...) Cometas Halley passando, astros no pó de Woodstock, cabeças, pedras rolantes, <i>Jim, Jimi, John, Janis Joplin</i> , e a moçada do subúrbio, (...) (<i>Rock-romance de um robô goliardo</i> , 69)	<i>Jim Morrison, Jimi Hendrix, John Lennon e Janis Joplin</i>
(...) Cometas Halley passando, / Astros no pó de Woodstock, / Cabeças, pedras rolantes, / <i>Jim, Jimi, John, Janis Joplin</i> , / e a moçada do subúrbio? (...) (<i>Canção de gesta de um trovador eletrônico</i> , 70)	<i>Jim Morrison, Jimi Hendrix, John Lennon e Janis Joplin</i>
Os filhos de <i>Bob Dylan</i> , (...) (<i>Lira dos vinte anos</i> , 89)	<i>Bob Dylan</i>
(...) Fosse eu um <i>Chico</i> , um <i>Gil</i> , um <i>Caetano</i> , e cantaria, todo ufano: “Os Anais da Guerra Civil” (...) (<i>Baihuno</i> , 94)	<i>Chico Buarque, Gilberto Gil, e Caetano Veloso</i>
(...) Ora, senhoras, ora senhores! / Uma boa <i>noite ilustrada</i> de neon pra vocês! (...) (<i>Arte final</i> , 106)	<i>Noite ilustrada</i>
(...) O som do alto falante rolava e me dava um toque. / E <i>Chuck Berry</i> , berrando, em sua guitarra, era um choque. (...) (<i>Rock-romance de um robô goliardo</i> , 69)	<i>Chuck Berry</i>
O som do alto falante / rolava e me dava um toque. / E <i>Chuck Berry</i> , berrando (...) (<i>Canção de gesta de um trovador eletrônico</i> , 70)	<i>Chuck Berry</i>
(...) Um rum, bumbuns... Um hum, hum com <i>Valdir Calmon</i> (...) (<i>Bucaneira</i> , 75)	<i>Waldir Calmon</i> (maestro, 30/1/1919 - 11/4/1982)

Analisamos agora as relações interdiscursivas entre as canções de Belchior e textos e discursos das práticas discursivas literária e literomusical. Essas relações manifestam-se por meio da *referência* e *alusão* tanto *captativas* quanto *subversivas* a gêneros, cenografias, estilos (*pastiche* de autores (literatura) e compositores (música) nacionais e estrangeiros),



ethé, códigos de linguagem, gestos enunciativos e palavras utilizados nas práticas discursivas da literatura e da música.

• GÊNEROS (ARQUITEXTUALIDADE)

Antes de falarmos sobre o investimento genérico das canções de Belchior, devemos esclarecer que estamos trabalhando com a **canção**, gênero textual prototípico do discurso literomusical. No entanto, o que investigamos são os diversos gêneros investidos e apropriados por Belchior na feitura dessas músicas. Tanto os que dizem respeito à letra quanto à melodia.

Para estudar os gêneros ligados à dimensão verbal da canção, usamos a classificação de gêneros literários realizada por Massaud Moisés na obra *A criação literária* (1975). O autor divide esses gêneros em formas poéticas e formas em prosa. Como tipos de formas poéticas, cita a *ode*, o *soneto*, a *epopéia*, a *canção* e a *balada*. É fundamental dizer que, nesse caso, *canção* e *balada* não podem ser confundidos com os gêneros musicais, tais quais são vistos na contemporaneidade. As formas em prosa seriam o *conto*, a *novela* e o *romance*. Os gêneros poéticos são ainda classificados segundo as espécies, que podem ser a *Lírica* e a *Épica*.

O que percebemos nas canções de Belchior é que, no processo de elaboração das composições, ele se apropria da estrutura de diversos gêneros literários, entre os quais a *elegia*, o *poema concretista*, o *haicai*, a *canção de gesta* e a *trova*. Então, além dos gêneros caracterizados por Moisés (1975), abordamos todos os que foram sendo encontrados em nossa análise.

Quanto aos gêneros ligados à dimensão propriamente musical da canção, podemos pensar na balada, no rock, no forró etc. Nesse caso, a definição desses gêneros está associada muito mais a um aspecto melódico do que à letra, sendo ela secundária na caracterização desses gêneros.

Estamos chamando por um mesmo nome (*gênero*) tanto a canção propriamente dita quanto aquelas formas textuais (*genéricas*) às quais ela utiliza. Para evitar uma confusão de nomenclatura, poderíamos muito bem considerar a canção como gênero e os outros gêneros relacionados à letra e à melodia como subgêneros. Mas como essa segunda classificação está carregada de um julgamento de valor, preferimos falar em **estruturas genéricas** (formatos de texto) que são apropriadas pelo gênero canção.



Chamamos a atenção de que o gênero canção, ao se apropriar da estrutura de outros gêneros, adquire um caráter de *suporte*, por essa capacidade de, dentro de si, poder veicular quaisquer estrutura e conteúdo. Todavia, esse estatuto da canção como *gênero* ou *suporte* não será abordado nesse trabalho.

No que diz respeito à interdiscursividade com gêneros literários, Belchior recorre a gêneros do **Trovadorismo**, como mostra *Jornal blues (canção leve de escárnio e maldizer)*, o período que engloba a produção literária de Portugal durante seus primeiros séculos de existência (séc. XII ao XV), o qual, no âmbito da prosa, apresenta as Novelas de Cavalaria, enquanto na poesia, a tônica era as *Cantigas* em suas mais diversas modalidades. As cantigas desta época geralmente apareciam com acompanhamento de instrumentos (alaúde, flauta, viola, gaita etc.). Quem escrevia e cantava essas poesias musicadas eram os jograis e os trovadores. Estes últimos deram origem ao nome deste estilo de época, o Trovadorismo. Mais tarde, as cantigas foram compiladas em *Cancioneiros*. Os mais importantes Cancioneiros desta época são o da *Ajuda*, o da *Biblioteca Nacional* e o da *Vaticana*.

As *cantigas* eram cantadas, principalmente, nos idiomas galego-português e francês; elas dividem-se em dois tipos: *líricas* (de amor e de amigo)²²⁶ e *satíricas* (de escárnio e maldizer)²²⁷. Do ponto de vista literário, as cantigas líricas apresentam maior potencial, pois formam a base da poesia lírica portuguesa e até da brasileira. Já as cantigas satíricas, geralmente, tratavam de personalidades da época, numa linguagem popular e muitas vezes obscena.

Na balada *Amor de Perdição*, mais uma vez a referência captativa ao **gênero trovadoresco da cantiga de amigo** (*Entrar, ficar em ti / Tem sido o meu melhor perigo / Primeiro, o meu viver / Segundo, este vil cantar de amigo*). Assim como na *cantiga de amigo trovadoresca*, a letra de Belchior mostra o sofrimento de uma mulher que perde o amor do seu amado à custa de muito sofrimento. Em Drummond, a recorrência a esse gênero é feita de modo diferente do original (subversiva). No ano de 1962, Carlos Drummond de Andrade

²²⁶ As *Cantigas de amor* (eu-lírico masculino) têm origem na Provença, região da França, trazidas através dos eventos religiosos e contatos entre as cortes. Tratam, geralmente, de um relacionamento amoroso, em que o trovador canta seu amor a uma dama, normalmente de posição social superior, inatingível. Refletindo a relação social de servidão, o trovador roga a dama que aceite sua dedicação e submissão. Quanto às *Cantigas de amigo*, quem fala é a mulher (eu-lírico feminino) e não o homem. O trovador compõe a cantiga, mas o ponto de vista é feminino, mostrando o outro lado do relacionamento amoroso – o sofrimento da mulher à espera do namorado (chamado “amigo”), a dor do amor não correspondido, as saudades, os ciúmes, as confissões da mulher a suas amigas etc. Os elementos da natureza estão sempre presentes, além de pessoas do ambiente familiar, evidenciando o caráter popular da cantiga de amigo.

²²⁷ Nas *Cantigas satíricas*, os trovadores preocupavam-se em denunciar os falsos valores morais vigentes, atingindo todas as classes sociais: senhores feudais, clérigos, povo e até eles próprios. Nas *de escárnio*, a crítica era indireta e irônica; nas *de maldizer*, a crítica era feita de forma direta e mais grosseira.



selecionou poemas para a edição de sua Antologia poética; no prefácio, o próprio poeta explica o critério de seleção e divide os poemas escolhidos em nove grupos com “certas características, preocupações e tendências” que condicionam ou definem o conjunto de sua obra. Transcrevemos, a seguir, um trecho do prefácio:

O texto foi distribuído em nove seções, cada uma contendo material extraído de diferentes obras, e disposto segundo uma ordem interna. O leitor encontrará assim, como pontos de partida ou matéria de poesia: O indivíduo (consolo na praia); A terra natal (a terra natal); A família (a família que me dei); *Amigos (cantar de amigos)*; O choque social (Áporo); O conhecimento amoroso (amar-amaro); A própria poesia (a poesia contemplada); Exercícios lúdicos (Quadrilha); Uma visão, ou tentativa de, da existência (Cerâmica).

A seção *Cantar de amigos* é composta por poemas dedicados a amigos reais do poeta, como Mário de Andrade e Jorge de Lima ou a “amizades” que se criam através da admiração artística, como as que o ligam a Federico Garcia Lorca e a Charlie Chaplin. Conforme se vê, o mineiro recorre ao gênero apenas para intitular uma parte de seu livro. Ou seja, não o emprega seguindo os preceitos originais do gênero literário.

Um outro gênero adotado por Belchior é a **elegia**, um tipo de composição poética – surgido na Grécia no século VII a.C. – que se caracteriza, sobretudo, pela temática baseada na tristeza dos amores interrompidos pela infidelidade ou morte; constitui-se num canto lamentoso e terno. Geralmente, a elegia trata de acontecimentos infelizes do próprio autor ou da sociedade, como, por exemplo, uma lamentação pelo falecimento de um personagem público ou um ser querido.

*Elegia obscena*²²⁸ dialoga textual e discursivamente com o poema *Elegia: indo para o leito*²²⁹, do poeta, prosador e clérigo John Donne (1572-1631), traduzido para o português por

²²⁸ Meu bem, / Admire o meu carro e goze sozinha / Enquanto eu fumo um cigarro. / Mas, cuidado! Atenção! / Oh! Não vá quebrar / Mais nenhum coração! / Podemos até nos deitar / Mas você saberá, / Saberá que será / Puro fletar, paraíso perdido, / Meros toques de Eros, um sarro, um tesão. // Oh! Oh! Oh! Oh! Oh! Bad bed bed times! / Os teus peitos no jeito / E eu pego e me deleito / Na flor do meu umbigo! / Oh!... - E ainda ponho a camisa / Que avisa, precisa: / “I can’t get no satisfaction!” / Oh! oh! oh! oh! oh! Bad bed bed times! / Onde os puros saberes? / Onde a fúria de seres humanos! / Contra a ira dos deuses? / Oh! Que cena obscena! / Pedir: “Por favor, nada de amor! / “I can’t get no satisfaction!” (...)

²²⁹ Vem, Dama, vem que eu desafio a paz; / Até que eu lute, em luta o corpo jaz. / Como o inimigo diante do inimigo, / Canso-me de esperar se nunca brigo. // Solta esse cinto sideral que vela, / Céu cintilante, uma área ainda mais bela. / Desata esse corpete constelado. / Feito para deter o olhar ousado. / Entrega-te ao torpor que se derrama / De ti a mim, dizendo: hora da cama. / Tira o espartilho, quero descoberto / o que ele guarda, quieto, tão de perto. / o corpo que de tuas saias sai / É um campo em flor quando a sombra se esvai. / Arranca essa grinalda armada e deixa / Que cresça o diadema da madeixa. / Tira os sapatos e entra sem receio / Nesse templo de amor que é o nosso leito. / os anjos mostram-se num branco véu / Aos homens Tu, meu anjo, és como o Céu / De Maomé. E se no branco têm contigo / Semelhança os espíritos, distingo: / o que o meu anjo branco põe não é / o cabelo mas sim a carne em pé. / Deixa que minha mão errante adentre / Atrás, na frente, em cima em baixo, entre. / Minha América! Minha terra à vista, / Reino de paz, se um homem só a conquista, Minha Mina preciosa, meu Império, / Feliz de quem penetre o teu mistério! / Liberto-me ficando teu escravo; /



Augusto de Campos. Parte desse poema transformou-se em canção (*Elegia*²³⁰) nas mãos de Péricles Cavalcanti e foi gravada por Caetano Veloso, no LP *Cinema Transcendental* (1979).

A grande referência de Belchior na literatura, Drummond, já em 1938, escreve sua *Elegia*²³¹. O que diferenciava o texto do poema do mineiro dos outros (de Donne e de Belchior) é que nesse a infelicidade não estava associada à relação e/ou perda amorosa. Em Drummond, como era de se esperar, o tom triste relaciona-se a uma ausência de consciência crítica e indiferença das pessoas com relação aos problemas sociais. O poema atua tanto como desconstrutor de uma utopia quanto como um repúdio ao projeto capitalista.

O álbum *Melodrama* traz em seu próprio título interdiscursividade genérica tanto com o teatro quanto com a música. No teatro, **melodrama** é um gênero dramático originário da França, no qual os diálogos são entremeados com música, e que se desenvolveu a partir do séc. XVIII, principalmente graças ao dramaturgo italiano Pietro Metastasio (1698-1782).

Também é chamada melodrama a peça demasiado sentimental e romântica, com situações e diálogos turbulentos e pomposos, mas de caracterização escassa e superficial. Na música, melodrama pode ser uma composição destinada a realçar a uma pantomima ou comentar o comportamento cênico de um personagem.

A canção *Se você tivesse aparecido*²³² cita captativamente um poema²³³ de Lord Byron, o qual já tinha sido citado por Álvares de Azevedo em *Saudades*.

onde cai minha mão, meu selo gravo. / Nudez total! Todo prazer provém / De um corpo (como a alma sem corpo) sem / Vestes. As jóias que a mulher ostenta / São como as bolas de ouro de Atalanta: / o olho de tolo que uma gema inflama / Ilude-se com ela e perde a dama. / Como encadernação vistosa, feita / Para iletrados, a mulher se enfeita; / Mas ela é um livro místico e somente / A alguns (a que tal graça se consente) / É dado lê-la. Eu sou um que sabe; / Como se diante da parteira, abre- / Te: atira, sim, o linho branco fora, / Nem penitência nem decência agora. / Para ensinar-te eu me desnudo antes: / A coberta de um homem te é bastante.

²³⁰ Deixa que minha mão errante adentre / Em cima, em baixo, entre / Minha América, minha terra à vista / Reino de paz se um homem só a conquista / Minha mina preciosa, meu império / Feliz de quem penetre o teu mistério / Liberto-me ficando teu escravo / Onde cai minha mão, meu selo gravo / Nudez total: todo prazer provém do corpo / (Como a alma sem corpo) sem vestes / Como encadernação vistosa / Feita para iletrados, a mulher se enfeita / Mas ela é um livro místico e somente / A alguns a que tal graça se consente / É dado lê-la / Eu sou um, quem sabe...

²³¹ Trabalhas sem alegria para um mundo caduco, / onde as formas e as ações não enceram nenhum exemplo. / Praticas laboriosamente os gestos universais, / sentes calor e frio, falta de dinheiro, fome e desejo sexual. // Heróis enchem os parques da cidade em que te arrastas, / e preconizam a virtude, a renúncia, o sangue-frio, a concepção. / À noite, se neblina, abrem guardas chuvas de bronze / ou se recolhem aos volumes de sinistras bibliotecas. // Amas a noite pelo poder de aniquilamento que encerra / e sabes que, dormindo, os problemas te dispensam de morrer. / Mas o terrível despertar prova a existência da Grande Máquina / e te repõe, pequenino, em face de indecifráveis palmeiras. // Caminhas por entre os mortos e com eles conversas / sobre coisas do tempo futuro e negócios do espírito. / A literatura estragou tuas melhores horas de amor. / Ao telefone perdeste muito, muitíssimo tempo de semear. // Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota / e adiar para outro século a felicidade coletiva. / Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição / porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan.

²³² Se você tivesse aparecido / em minha adolescência (...) Byron não teria lhe afligido com o espírito da gangue do “Le me perish young.”

²³³ “T is vain to struggle – let me perish young!”, que significa “É inútil lutar – deixem-me morrer moço!”.



Belchior, ao nomear sua canção de *Lira dos vinte anos*, dialoga intertextual e interdiscursivamente com a *Lira dos vinte anos* (1988) de Álvares de Azevedo e com a *Lira dos cinquenta anos* (1940) de Manuel Bandeira.

Essa filiação à literatura é demonstrada também na balada *Amor & crime*, na qual o enunciador generaliza a sua forma de compor: *Tudo romance, tudo poema: Apenas cenas*.

Uma expressão utilizada no gênero **conto de fadas** ou **fábula** é referida nas canções *Como se fosse pecado*²³⁴, *Conheço o meu lugar*²³⁵, *Os profissionais*²³⁶ e *Notícia de terra civilizada*²³⁷. *O era uma vez* é empregado nas canções de Belchior de forma subversiva, pois elas não partilham as características desses textos infantis: uma narrativa curta, que envolve algum tipo de magia, metamorfose ou encantamento, transmitida oralmente, e na qual o herói ou heroína tem de enfrentar grandes obstáculos antes de triunfar contra o mal.

Um dos sujeitos representados nas canções de Belchior é o de um homem que cultivava idéias humanistas. O humanismo é visto aqui tanto como uma *atitude antropocêntrica* tanto como o *movimento dos humanistas da Renascença, que ressuscitaram o culto das línguas e literaturas greco-latinas*, assim como a *formação do espírito humano pela cultura literária ou científica*. Belchior estudou músicas, línguas, filosofia e canto gregoriano no colégio Sobralense. Isso talvez explique o caráter essencialmente humanista de sua produção. Essa filiação ao humanismo revela uma constante busca da afirmação da identidade, que pode ser observada nas letras das canções e na produção pictográfica de Belchior²³⁸.

Essa formação humanística mostra-se principalmente na dimensão verbal das canções, segundo vimos na seção destinada às relações intertextuais (5.1). O culto pela estética literária é observado pelo uso de estratégias concretistas e metalingüísticas na construção das canções e, também, na distribuição das letras nos encartes dos discos. Já em seu primeiro LP (1974), Belchior, tal como os tropicalistas, usou captativamente procedimentos concretistas nas letras de *Mote e glosa* (abaixo), *Bebelo*, *Cemitério* e *Máquina II*:

é o novo
 é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo
 é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo
 é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo

²³⁴ (...) (A palavra era um dom, era bom, era conosco, Era uma vez...) (...)

²³⁵ (...) Era uma vez um homem e o seu tempo... / (Botas e sangue nas roupas de Lorca). (...)

²³⁶ (...) Era uma vez todos nós! (...)

²³⁷ (...) Era uma vez um cara do interior... (...)

²³⁸ Algumas obras pictográficas de Belchior podem ser vistas nas páginas 86 e 87 desse trabalho e no CD interativo que acompanha a dissertação.



passarim no ninho
 (tudo envelheceu)
 cobra no buraco
 (palavra morreu)

você que é muito vivo
 me diga qual é o novo
 me diga qual é o novo
 me diga qual é o novo
 novo
 novo
 novo

 novo
 me diga qual é o novo

me diga qual é o novo

me diga qual é o novo

me diga qual é o novo

nã, nã...

me diga qual é o novo

me diga qual é
 me diga qual é o novo
 me diga qual é
 me diga qual é o novo
 me diga qual é

me diga qual é o novo
 me diga qual é

Em 1956, a Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada na cidade de São Paulo, lançou oficialmente o mais controverso movimento de poesia vanguardista brasileira: o **Concretismo**.

Criada por Décio Pignatari (1927), Haroldo de Campos (1929) e Augusto de Campos (1931), a *poesia concreta* era um ataque à produção poética da época, dominada pela geração de 1945, a quem os jovens paulistas acusavam de verbalismo, subjetivismo, falta de apuro e incapacidade de expressar a nova realidade gerada pela revolução industrial.

São Paulo vivia então o apogeu do desenvolvimentismo da Era J.K. e seus intelectuais buscavam uma poética ideológica/artística cosmopolita, como tinham feito os modernistas de 1922. Por isso, um dos modelos adotados pelos concretos foi Oswald de Andrade, cuja lírica sintética (“*poemas-pílula*”) representava para eles o vanguardismo mais radical.

Em síntese, os criadores do concretismo propugnavam um *experimentalismo poético* (planificado e racionalizado) que obedecia aos seguintes princípios:



- *Abolição do verso tradicional*, sobretudo através da eliminação dos laços sintáticos (preposições, conjunções, pronomes etc.), gerando uma poesia objetiva, *concreta*, feita quase tão somente de substantivos e verbos;
- Uma linguagem necessariamente *sintética*, dinâmica, homóloga à sociedade industrial (“*A importância do olho na comunicação mais rápida... os anúncios luminosos, as histórias em quadrinhos, a necessidade do movimento...*”);
- Utilização de *paronomásias*, *neologismos*, *estrangeirismos*; separação de prefixos e sufixos; repetição de certos morfemas; valorização da palavra solta (som, forma visual, carga semântica) que se fragmenta e recompõe na página;
- *O poema transforma-se em objeto visual*, valendo-se do espaço gráfico como agente estrutural: uso dos espaços brancos, de recursos tipográficos etc.; em função disso, o poema deverá ser simultaneamente lido e visto.

Exemplo destas propostas pode ser encontrado no poema *Terra* de Décio Pignatari:

ra terra ter
 rat erra ter
 rate rra ter
 rater ra ter
 raterr a ter
 rattera terr
 arattera ter
 rarattera te
 rratattera t
 errattera
 terrattera

Observe-se o despojamento e o jogo verbal deste poema de Haroldo de Campos:

de sol a sol
 soldado
 de sal a sal
 salgado
 de sova a sova
 sovado
 de suco a suco
 sugado
 de sono a sono
 sonado
 sangrado
 de sangue a sangue



Os recursos visuais são utilizados por Augusto de Campos, como no poema abaixo intitulado *Eis os amantes*:

eis
 os
 amantes sem parentes
 senão
 os corpos
 irmãoum gemeoutrem
 cimaeu baixela
 ecoraçambos
 duplamplinfantuno(s)empre
 semen(t)emventre
 estesse aquelele
 inhumenoutro

Em *Pós-tudo*, escrito no fim da década de 80, Augusto de Campos parece fazer o inventário de sua participação no concretismo, identificando o seu papel nas mudanças poéticas e reconhecendo que o caminho revolucionário acabara na mudez²³⁹:



²³⁹ **Mudo** aqui tem um sentido ambivalente. Além da indicação de mudez, o termo poderia ser interpretado como forma verbal de mudar, traduzindo assim o início de uma nova busca de alternativas por parte do autor, após a experiência concretista.



O uso desse procedimento por Belchior em *Mote e glosa* corrobora o que está sendo expresso no texto de Augusto de Campos, qual seja a necessidade de mudança.

Na canção *Como se fosse pecado*²⁴⁰, os versos concretistas do fim da primeira parte têm a inserção exposta por meio dos parênteses, como querendo indicar o diálogo entre o discurso literomusical de Belchior e aquele do movimento literário.

No álbum *Objeto direto*, a balada bobdyleana *Ypê* mistura as águas do rio do enunciador às do rio de Pessoa. O conflito existencial do enunciador (*não tenho sido: eu sou; não serei, nem fui*) é visualizado no jogo concretista mente/gente, ser/ter, erra/era²⁴¹.

Outras canções cujo título já apontam para o tipo de gênero utilizado na letra são *Retórica sentimental* e *Comentário a respeito de John* (do disco *Era uma vez um homem e o seu tempo/Mêdo de avião*), *Monólogo das Grandezas do Brasil* (do álbum *Paraíso*) e *Notícia de terra civilizada* (do CD *Baihuno*).

Agora, passemos para os gêneros musicais das canções de Belchior. Ele se utiliza do **baião** (*Mote e glosa; Senhor dono da casa; Carisma*), da **toada** (*Pequeno mapa do tempo*), do **blues** (*Nada como viver, Seixo rolado; Jornal blues (canção leve de escárnio e maldizer); Lamento do marginal bem sucedido*), do **merengue** (*Do mar, do céu, do campo*), do **country** (*Antes do fim*), do **funk** (*Corpos terrestres; O negócio é o seguinte*), do **reggae** (*Viva la dolcezza!; Extra Cool; kitsch metropolitanus*), do **rock** (*Caso comum de trânsito; Galos, noites e quintais; Objeto direto; Rock-romance de um robô goliardo; Canção de gesta de um trovador eletrônico; S.A.*), da **ciranda** (*Populus*), do **cantochão** (*Humano hum*); do **lamento sertanejo** (*Aguapé*), do **boggie-woggie** (*Beijo molhado*), do **bolero** (*De primeira grandeza*), da **marcha carnavalesca** (*Os derradeiros moicanos*), do **fado** (*Os profissionais*), da **rumba** (*Tambor tantã*) e, principalmente, da **balada** (*A palo seco; Depois das seis; Máquina I; Máquina II; Passeio; Rodagem; Na hora do almoço; Apenas um rapaz latino-americano; Velha roupa colorida; Como nossos pais; Alucinação; A palo seco; Fotografia 3X4; Coração selvagem; Clamor no deserto; Divina Comédia Humana; Sensual; Brincando com a vida; Bel-prazer; Até à manhã; Mêdo de avião; Tudo outra vez; Comentário a respeito de John; Voz da América; Meu cordial brasileiro; Peças e sinais; Jóia de Jade; Depois das seis; Mucuripe; Monólogo das Grandezas do Brasil; Brotinho de bambú; Em resposta à carta de fã; Amor de Perdição; No maior jazz; Recitanda; Arte final; Amor e crime; Balada do amor perverso*).

Outros ritmos e/ou estilos musicais não são aproveitados nos arranjos das canções, mas apenas referidos textualmente nas letras, como o **jazz** (*No maior jazz*²⁴²; *Ondas*

²⁴⁰ (Batuco um canto concreto / pra balançar o coreto.)

²⁴¹ Confrontar CD anexo.



tropicais²⁴³) e o **soul** (*Onde jaz meu coração*²⁴⁴; *Extra Cool*²⁴⁵; *Jornal blues* (canção leve de escárnio e maldizer)²⁴⁶).

Encontramos em uma mesma canção a mistura de gêneros musicais: o **funk abolerado** (*Como se fosse pecado*), o **reggae com tempero cubano** (*Paraíso*), a **música havaiana e o estilo brega** (*Balada de Madame Frigidaire*), **ritmos ligados às tradições populares e religiosas** (*Bebelo*), a **balada-blues** (*Todo sujo de baton*), a **balada-baião** (*Cemitério*; *Ter ou não ter* e *Baihuno*), a **balada moura** (*Num país feliz* e *Quinhentos anos de quê*), a **balada-samba** (*Senhoras do Amazonas*), a **balada-funk** (*Sujeito de sorte*), a **balada-cigana** (*Como o diabo gosta*), a **balada country à moda de Bob Dylan** (*Não leve flores*; *Conheço o meu lugar*; *Ypê*; *Onde jaz meu coração* e *Até mais ver*), a **balada-brega** (*Paralelas* e *Notícia de terra civilizada*), a **balada-rock** (*Retórica sentimental*; *Cuidar do homem* e *Lira dos vinte anos*), a **balada abolerada** (*E que tudo mais vá para o céu* e *Lua zen*), a **balada romântica** (*Brasileiramente linda*; *Pequeno perfil de um cidadão comum*; *Mêdo de avião II*; *Dandy* e *Ondas tropicais*), a **balada-valsas** (*Espacial*), a **balada-blues** (*Elegia obscena*), a **balada com temperos de música latina** (*Bela*), a **balada-reggae** (*Tocando por música*), a **balada-rock-reggae** (*Se você tivesse aparecido*), a **balada com efeitos iniciais de instrumentos caribenhos** (*Ploft*), a **salsa-merengue** (*Bucaneira*).

Um dos gêneros musicais mais utilizados nas canções de Belchior é o country. Assim, são as músicas *Não leve flores*, *Antes do fim* e *Onde jaz meu coração*. Nessa, a referência captativa ao gênero é reforçada pela intertextualidade com a música *Mr. Tambourine Man* de Bob Dylan, um dos mais importantes representantes da música country no mundo, e pela referência ao filme *Nashville* (1975), do cineasta Robert Altman, que conta a história dos cantores de música country.

Onde jaz meu coração

Ei! Senhor meu, rei do tamborim, do ganzá! / Cante um cantar, forme um repente pra mim!
(...) De *Nashville* pro sertão (se engane não!) (...)

Mr. Tambourine Man

Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me, (...)

²⁴² (...) Ah! Traz pra ti quem erra. / No maior jazz! (...)

²⁴³ (...) Mondrians, jazz, (...)

²⁴⁴ (...) vem, soul (...)

²⁴⁵ (...) Iééé / Soul e sul, (...)

²⁴⁶ (...) There's no business like soul business! (...)



Gilberto Gil compôs, em 1976, a canção *Balada do lado sem luz*. Belchior, acompanhando o gesto de Gil, faz *Balada de Madame Frigidaire* (1988) e *Balada do amor perverso* (1993). Em *Apenas um rapaz latino-americano*²⁴⁷ e *Alucinação*²⁴⁸, o mesmo Gil foi alvo de crítica de Belchior. Na primeira canção, o cearense fazia referência subversiva à *Esotérico*²⁴⁹ (1976), uma canção que demonstra o lado espiritual de Gilberto Gil e, na segunda, o atacado seria também Gil, que nessa época estava envolvido com macrobiótica e sabedorias orientais.

Na balada-canção *Como o diabo gosta*, a mistura da bateria, da viola e do violão com o uso de castanholas, trazendo uma escala de música cigana, faz referência captativa ao universo da canção flamenca.

Um outro gênero ao qual Belchior recorre é o da **ópera**, um drama inteiramente cantado, com acompanhamento de orquestra, ou intercalado com diálogos falados, ou com recitativos acompanhados por um instrumento de teclado. A balada abolerada *Lua zen*²⁵⁰ cita a ópera *Madame Butterfly*, de Giacomo Puccini. *Madame Butterfly* tem três atos, com libreto de Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, baseado no drama de David Belasco, o qual por sua vez se baseia numa história escrita pelo advogado americano John Luther Long. Estreou no teatro Scala de Milão a 17 de fevereiro de 1904.

Esse gênero dramático-musical pode ser visto no disco *Baihuno*²⁵¹.

A ópera *Baihuno* desenvolve-se durante 61 minutos e 16 músicas divididas em movimentos (*Num País Feliz, Ondas Tropicais, Anais da Guerra Civil e Elegia Obscena*). Os personagens estão aí, por toda parte; índios, gênios do mal, traficantes, neonazistas, Deus e o Diabo, assassinos, bêbados, marginais, machões, pivetes, trovadores eletrônicos, anjos tortos, nordestinos, prostitutas, punks, suicidas, viciados, vagabundos, perdedores, apaixonados, aventureiros, anarquistas, sonhadores, rebeldes, estudantes (FONSECA in: *Baihuno – a barbárie já começou*).

A ópera inicia com uma abertura, intitulada *Recado Baihuno* e encerra com *Arte final*.

²⁴⁷ (...) Nada é misterioso / Não (...)

²⁴⁸ (...) Eu não estou interessado em nenhuma teoria / Nem nessas coisas do Oriente (...) A minha alucinação é suportar o dia-a-dia / E meu delírio é a experiência com coisas reais (...)

²⁴⁹ Não adianta nem me abandonar / Porque mistério sempre há de pintar por aí / Pessoas até muito mais vão lhe amar / Até muito mais difíceis que eu prá você / Que eu, que dois, que dez, que dez milhões, todos iguais / Até que nem tanto esotérico assim / Se eu sou algo incompreensível, meu Deus é mais / Mistério sempre há de pintar por aí / Não adianta nem me abandonar (não adianta não) / Nem ficar tão apaixonada, que nada / Que não sabe nadar / Que morre afogada por mim

²⁵⁰ (...) A nuvem nô gueixa E BONSAI. / PÚRPURA PURA, A MURMURAR: / MADAME BUTTERFLY! (...)

²⁵¹ Confrontar encarte no CD interativo.



Nesse disco, que critica veementemente o caos pelo qual vem passando o Brasil, o enunciatador *Baihuno*, um cangaceiro solitário, um cowboy fora-da-lei, personagem dessa guerra, é quem denuncia a situação. E o modo usado para narrá-la foi o da ópera. “A violência se tornou uma ópera trágica, um espetáculo de mau gosto”, afirma Belchior. A expressão *baihuno* é uma junção das palavras *baiano* e *huno*. Sobre o título da música que dá nome ao disco, Belchior explica:

“Em São Paulo, todos os nordestinos são empacotados como “baianos”, agredidos, humilhados”; o poeta adota essa figura de execração pública para aumentar a força política de seu trabalho; “somos doces “baihunos”, mas comparados com todo esse barbarismo”; esse é o dado central do disco (FONSECA in: *Baihuno – a barbárie já começou*).

Assim, Belchior – numa referência a sua própria trajetória – compara os nordestinos que imigram pra São Paulo com os hunos, o povo bárbaro da Ásia central que invadiu a Europa, sob a chefia de Átila, nos meados do séc. V.

Quanto ao uso do gênero ópera, o *dramático* adquire aqui dois sentidos: tanto serve para designar a composição teatral quanto se aplica à situação de catástrofe da qual o disco fala.

Do ponto de vista ético (de ethos), todos esses personagens excluídos mostrados em *Baihuno* baseiam-se em estereótipos sociais. Eles encontram-se referidos nas canções *S.A.*²⁵² e *Arte final*²⁵³. Essa miscelânea de *ethé* pode também ser identificada nos próprios títulos das canções de Belchior: *Apenas um rapaz latino-americano*, *Sujeito de sorte*, *Lamento do marginal bem-sucedido*, *Pequeno perfil de um cidadão comum*, *Carisma*, *Sensual*, *Brincando com a vida*, *Bel-prazer*, *Voz da América*, *Canção de gesta de um trovador eletrônico*, *Dandy*, *Tocando por música*; e também nos títulos dos álbuns: *A palo seco*, *Alucinação*, *Coração selvagem*, *Era uma vez um homem e o seu tempo*, *Objeto direto*, *Paraíso*, *Cenas do próximo capítulo*, *Melodrama*, *Baihuno*, *Vício elegante* e *Auto-retrato*.

O título da canção *Rock-romance de um robô golliardo* é ideal para representar o modo como Belchior recorre conjuntamente às práticas literária e musical para compor suas

²⁵² Assaltantes bêbados índios / Nordestinos retirantes / Prostitutas pivetes punks, pobres / Suicidas solitários (...) vi (ci) ados velhos vagabundos (...) miseráveis (...).

²⁵³ (...) los estudantes? / Os rapazes latino-americanos? / Os aventureiros, os anarquistas, os artistas? / Os sem-destino, os rebeldes experimentadores? / Os benditos malditos – os renegados – os sonhadores? (...) os bárbaros, os arrivistas, os consumistas, os mercadores (...)



canções no que diz respeito ao investimento em gêneros. Essa canção reúne, ao mesmo tempo, dois gêneros de discurso. O primeiro deles (o **rock**) pertencente à área musical e o segundo (o **romance**) à área literária, mais especificamente ao romanceiro medieval. A estratégia utilizada por Belchior, ou seja, a incorporação de aspectos de outros gêneros é muito comum em canção.

Falamos em gênero de discurso, como entende Maingueneau (1998, p. 73), considerando-os enquanto *dispositivos de comunicação sócio-historicamente definidos*. O gênero canção, por ser composto por uma semiótica híbrida (a letra e a melodia), permite perfeitamente a união entre romance e rock, cada um desses gêneros relacionados a cada uma dessas semioses (a verbal e a musical).

Essa recorrência genérica a duas práticas discursivas diferentes dá-se também em *Jornal blues (canção leve de escárnio e maldizer)*. Nesse caso, as práticas discursivas são a do discurso jornalístico e a da própria música.

Além disso, essas duas canções relacionam-se pela semelhança genérica entre o **romance** e o **jornal**. Tanto o romance quanto o jornal (o gênero jornalístico e não o suporte) são gêneros narrativos que descrevem de forma detalhada ações cotidianas. Desse modo, a extensão dessas duas letras (as maiores do corpus), tal qual um **romance** e uma **notícia**, são condizentes com a própria característica de um e de outro gênero.

Uma diferença fundamental entre eles é que no romance os personagens *tendem* a ser fictícios e no jornal *devem* ser reais. Essa característica básica do romance é expressa na canção de Belchior na própria voz do enunciador (*Mas não confiem em mim: Eu não existo! / Sou apenas o personagem que diz isto. (...) Robô GOLIARDO deste tempo, narro a minha vida começando pelo fim. / É bem melhor assim. Vou contar para vocês a vida que eu inventei pra mim.*). Já na outra canção, a existência real ou fictícia do personagem é indiferente.

As duas canções também se assemelham pelo ethos do enunciador: sarcástico e irônico.

Na primeira, como o título já anuncia, é contada a história de um personagem que se assemelha a um goliardo²⁵⁴: playboy, rebelde, transviado, aventureiro, que quer ser cantor de rock.

²⁵⁴ Indivíduo dado à gula e vida desregrada ou devassa, de hábitos demoníacos como os do gigante bíblico Golias, que personificava o demônio; cada um de um grupo de estudantes de vida errante que, na Idade Média, escreviam em latim versos soltos, de cunho satírico, em geral crítica social, e que, por vezes, se dedicavam à função de jogral ou de bufão, para ganhar a vida.



(...) E não me chamem irresponsável. / Para que, levar a vida, assim tão a sério? / Afinal, a Vida é, mesmo uma aventura da qual não sairemos vivos? (...) O som do alto falante rolava e me dava um toque. / E Chuck Berry, berrando, em sua guitarra, era um choque. / Cometas Halley passando, astros no pó de Woodstock, cabeças, pedras rolantes, Jim, Jimi, John, Janis Joplin, e a moçada do subúrbio, – Cinema, topetes, motos... / Rock'nroll! Rock'nroll! / Rock, Rock'nroll! / Rock'nroll! Rock'nroll! / Rock, rock'nroll! // E digo mais: Até parece que foi ontem! Tinha roubado o carro do meu pai, brigado com um cara do bairro vizinho por causa de uma garota. Estava saindo do chuveiro, novinho em folha – um artista diante do espelho! / Pondo brilhantina no cabelo, e mercúrio cromo num corte de gilete no meu rosto. Vesti o blusão de couro, liguei a minha motocicleta... / Queria sair voando prá pegar meu broto... Entrar na sessão das cinco, tomar um sorvete lá na lanchonete, dar um rolê por aí. Cai na estrada tirana: / (a juventude é um dom!:) / garotas, sonhos, mil transas..., / como dar bandeira é bom! / Olhando a cidade grande, / cheia de fúria e de som, / querendo ser uma estrela / de sexo, laser, neon... / cidade grande é uma droga, / mas o rock dá o tom. / (...) É isso aí rapaziada! É isso aí, / gente fina! Talvez a gente pudesse dizer adeus de outro jeito / Mas sou um antropófago urbano, um canibal delicado na / Selva da cidade. Mais dia, menos dia, eu como você. E você como eu! // Ora, ora! Sempre houve um lugarzinho a mais para alguém / Debaixo dos meus lençóis! Ah! Ah! Ah!

A segunda, além do subtítulo (*canção leve de escárnio e maldizer*), inicia com uma risada bem irônica. O enunciador zomba da **Igreja** (*A musa-pomba do Espírito Santo - e não o bem comum! - inspira o Bispo e o Governante. / Velhos católicos, políticos jovens, senhoras de idade média, / - sem pecado abaixo do equador - fazem falta e inveja ao Inferno de Dante.*), da **política** (*Aos cidadãos respeitáveis, donos de nossas vidas, pais e patrões do País.*), da **academia** (*Nesta terra de doutores, magníficos reitores, leva-se a sério a comédia!*), da **polícia** (*E uns caras estranhos - ordens superiores! Já invadiram minha casa... Mas com muito respeito! (...) Mas em vez tiro o lenço... Não para enxugar, portuguesmente, a saudade... / Mas pra saudar num Ciao! quem me expulsa de casa! Dar um “viva excelência!” E tapar o nariz!*), do **trabalho** (*Diabo de profissão! Ganhar com o suor do meu gosto o bendito pão e o gim das crianças!*), da **família** (*Cá em casa quem morre se torna querido, tido e havido por justo e inocente. / Mas pode ir tirando o cavalo da chuva que eu não vou nessa de morrer só pra agradecer vocês.*), da **escola** (*Aluno mal comportado, pela regra da escola, devo ser reprovado... sumariamente / Mas não faz mal. Deixo os louros ao poeta! Lauras é o que me importa! Quero o meu dinheiro no fim do mês (...) Meu professor de filosofia já dizia que eu viveria sempre adolescente.*) – ou seja, das instituições sociais mais importantes.

Caso comum de trânsito é outra canção que alia o rock ao **romance**, visto como um gênero tipicamente narrativo, no qual se desenrolam, concomitantemente, várias ações. O próprio título da música já denuncia seu caráter narrativo; o que vai ser descrito é um acontecimento habitual no movimento de circulação de veículos ou pessoas.



A forma como a letra está disposta no encarte, sem divisão em versos ou estrofes, mas como se estivesse impressa em um livro, e a presença de vários personagens na história também contribuem para a interdiscursividade genérica entre a canção-rock de Belchior e o romance.

A letra narra fatos que “acontecem todo dia em qualquer tempo e lugar”. São expostas as vidas do próprio enunciador/narrador, de sua namorada que “voltou para o norte”, do mestre Joaquim e de um amigo que “foi atropelado voltando para casa”. Esses personagens não são apenas referidos por meio do ponto de vista do enunciador. Devido à polifonia do romance, suas vozes também se manifestam, como torna patente o uso do discurso direto.

• CENOGRAFIA

Toda produção discursiva envolve uma situação de enunciação, na qual o autor se posiciona e onde são instaurados um enunciador, um co-enunciador, um tempo e um lugar. Enunciador e co-enunciador não podem ser confundidos com autor (idealizador empírico da obra) e leitor (destinatário empírico da obra), respectivamente. Aqueles são dois lugares fundados na enunciação para representar o **eu** e o **tu**. Enunciador e co-enunciador devem, ainda, ser distinguidos do **locutor** e do **co-locutor**, que representam o **papel**²⁵⁵ de emissor e receptor empíricos do enunciado.

No que concerne à cena enunciativa e suas subdivisões, como estamos lidando com um corpus pertencente a um tipo de discurso específico e a um mesmo gênero, as cenas englobante e genérica, são, respectivamente a do discurso literomusical brasileiro e a do gênero canção, o qual se apropria de diversos outros gêneros ligados à literatura e à própria música, segundo nossas hipóteses e como mostramos na seção dedicada ao investimento genérico. Em todas as canções escolhidas, Belchior exerce os papéis de autor e locutor por excelência.

É interessante observar que, em muitas práticas discursivas, os papéis de locutor e enunciador misturam-se, como em uma conversa normal; porém, em outras, esses papéis não coincidem como, por exemplo, em um tele-jornal, onde o apresentador (locutor) não é o responsável (autor) por aquilo que é noticiado.

²⁵⁵ Papel, em análise do discurso, é usado para determinar comportamentos sociais e linguageiros. Esses papéis dizem respeito às diferentes posições de enunciação que um sujeito pode assumir, tanto na oralidade quanto na escrita.



Enunciador e co-enunciador # autor e leitor # locutor e co-locutor

Esses “disfarces” enunciativos, muito comuns nas produções verbais de um modo geral, são bastante explorados na canção popular. Como exemplo, temos os personagens femininos de Chico Buarque de Holanda, enunciados em primeira pessoa. Nesse caso, o enunciador (eu) não coincide com o autor, mesmo que a canção seja interpretada pelo próprio Chico Buarque (COSTA, 2001, p. 39-40).

Todavia, essas “astúcias da enunciação”, tão comuns ao cancioneiro popular, não se sobressaem na obra de Belchior. Recorrendo a alguns aspectos da biografia desse artista, nos arriscamos a afirmar que, em muitas ocasiões, a figura do autor se confunde com a do enunciador, além de ser Belchior o principal locutor de suas canções.

Para exemplificar, observemos a canção *A palo seco* (1974)²⁵⁶.

Autor	Locutor	Enunciador	Destinatário	Co-locutor	Co-enunciador
Belchior	Belchior Fagner Ednardo Elba Ramalho	Jovem: /eu/ - “ tenho 25 anos de sonho...”	Virtual	Virtual (qualquer ouvinte que compreenda o português)	Amigo: /você/, tu/ - “ amigo , eu me desesperava”; “ pensas ”

Quando o próprio Belchior interpreta essa canção, exerce os papéis de autor, locutor e, segundo acreditamos, também de enunciador, pela referência a um *eu* de 25 anos. Belchior tinha 28 anos na época da primeira gravação da canção, a qual, supomos, tenha sido escrita por volta dos 25 anos, como ressalta a música. No entanto, quando a mesma canção é interpretada pelos cantores Fagner, Ednardo e Elba Ramalho, esses artistas exercem o papel de locutor, enquanto Belchior continua sendo o autor e, como cremos, o enunciador.

Como vimos na parte teórica, Maingueneau, quando fala da relação entre cenografia e gêneros do discurso, afirma que alguns gêneros não deixam prever com antecedência qual

²⁵⁶ *A palo seco* (2)

se você vier me perguntar por onde andei / no tempo em que você sonhava / de olhos abertos, lhe direi: / - amigo, eu me desesperava / sei que assim falando pensa / que esse desespero é moda em 73 / mas ando mesmo descontente / desesperadamente / eu grito em português: / - tenho 25 anos / de sonho e de sangue / e de américa do sul / por força deste destino / o tango argentino / me vai bem melhor que o blue / sei que assim falando pensa / que esse desespero é moda em 73 / e eu quero é que esse canto torto / feito faça corte / a carne de vocês / e eu quero é que esse canto torto / feito faça / corte a carne de vocês



cenografia será instaurada. E nesse aspecto o discurso literomusical é privilegiado, pois na cena enunciativa do gênero canção é quase impossível antecipar qual cenografia será mobilizada. O autor, por meio do enunciador, tem a total liberdade de criar e instituir as mais diversas cenas enunciativas que, nos arriscaríamos a dizer, tendem ao infinito.

Em linhas gerais, as cenografias criadas pelas canções de Belchior representam enunciadores jovens do sexo masculino, os quais se encontram nas ruas e espaços públicos, sempre rodeados de gente (uma namorada, os amigos) que vive em condições semelhantes a deles. Os enunciadores estão distante da sua casa, da sua terra e, talvez para compensar essa falta, instauram uma conversa constante com os co-enunciadores (seja a namorada, um amigo ou um inimigo). Referem-se ao enunciado como sendo a canção propriamente dita, fazendo da canção uma metacanção e da enunciação um caso de metadiscursividade. O espaço representado nas músicas é o do Brasil, tanto o Nordeste brasileiro (o sertão) quanto as grandes metrópoles. Mas o país é focado dentro de um contexto maior, o da América Latina/do Sul. O que há, na verdade, é um diálogo entre sertão e cidade, entre passado e presente, entre velho e novo, entre dor e esperança, entre miséria e mudança. Todas essas oposições poderiam, a nosso ver, serem associadas à dicotomia aparente entre *localismo* e *cosmopolitanismo*. Na cronografia, são representados um tempo antigo, associado a proibições, e um tempo contemporâneo, moderno, cheio de desigualdades, mas que poderia ser transformado com a ação da juventude.

Se tivéssemos que indicar uma cenografia central representada na maioria das canções de Belchior, diríamos que poderia ser a de um **jovem nordestino (sertanejo) que deixa a família no interior e migra para uma cidade grande do sudeste em meados da década de 70 à procura de melhores condições de vida**. E para representar essa cenografia principal, não existe canção mais emblemática do que *Fotografia 3x4*²⁵⁷.

²⁵⁷ *Fotografia 3X4* (20)

Eu me lembro muito bem do dia que eu cheguei: / Jovem que desce no Norte pra cidade grande / Os pés cansados e feridos de andar légua tirana... / E lágrimas nos olhos de ler o Pessoa e de ver o verde da cana / Em cada esquina que eu passava o guarda me parava / Pedia os meus documentos e depois sorria / Examinando o 3X4 da fotografia / E estranhando o nome do lugar de onde eu vinha / Pois o que pesa no Norte, pela Lei da Gravidade (disso Newton já sabia) cai no Sul, grande cidade... / São Paulo violento... Corre o Rio, que me engana: / Copacabana, a Zona Norte, os cabarés da Lapa, onde eu morei... / Mesmo vivendo assim, não me esqueci de amar / Que o homem é pra mulher e o coração pra gente dar / Mas a mulher, a mulher que eu amei não pôde me seguir, não... / (Esses casos de família e de dinheiro eu nunca entendi bem.) / Veloso, “o sol (não) é tão bonito” pra quem vem / Do Norte e vai viver na rua / A noite fria me ensinou a amar mais o meu dia / E, pela dor, eu descobri o poder da alegria / E a certeza de que tenho coisas novas, coisas novas pra dizer / A minha história é talvez, é talvez igual à tua: / jovem que desceu do Norte e que, no Sul, viveu na rua / E que ficou desnordeado – como é comum no seu tempo... / E que ficou desapontado – como é comum no seu tempo... / E que ficou apaixonado e violento como, como você (BIS) / Eu sou como você, eu sou como você, eu sou como você, que me ouve agora / Eu, eu sou como você, eu sou como você, eu sou como você / Eu sou como você, eu sou como você, eu sou como você...



De acordo com informações da trajetória de Belchior, acreditamos que, em grande parte da sua obra, o artista exerce os papéis de **autor**, **locutor** e também de **enunciador**, assim como os papéis de **destinatário**, **co-locutor** e **co-enunciador** se confundem.

Segundo dados biográficos do letrista, ele também seguiu esse percurso, saiu de uma cidade do interior, Sobral, no sertão do Ceará e migrou para o eixo Rio - São Paulo, nos anos setenta, em busca de novas oportunidades de vida. Além do que, o próprio enunciador se identifica como cantor (***Eu sou apenas o cantor***). Entretanto, as canções do cearense, mais do que uma trajetória pessoal, narram as dificuldades e esperanças de um povo que nunca se desanima. De um povo nordestino que vai à cidade grande com um coração cheio de esperanças e sonhos. De um povo que anda, que luta. Do povo brasileiro.

Belchior representa nas suas canções as amarguras sentidas na pele de toda uma geração brasileira que, emergindo da adolescência, triturada pela ditadura militar, para a maturidade, na desordenada reconstrução da democracia, está com um grito contido na garganta. E é Belchior quem lhe dá a **voz**. Belchior representa não apenas a **voz** de uma geração, mas a **voz** de todos nós. Mas isso já é assunto para a próxima seção, que abordará o investimento ético.

No que se refere à inclusão de sua produção cancionística aos rótulos **regional** e/ou **nacional**, Belchior não considera sua música ligada a qualquer regionalismo. O compositor afirma sua identidade nordestina, mas manifesta um desejo de integração a um projeto maior de cultura. Para nós, a canção que melhor manifesta esse caráter da obra de Belchior é exatamente *Apenas um rapaz latino-americano*. Sobre essa questão, declara: *eu nunca quis ficar sujeito ao chapéu de couro, ao pirão de leite, à carne de sol e à violinha, porque achei que havia na tradição do Ceará uma chama por uma coisa nova muito maior do que a tradição*.

Quando Belchior fala sobre as questões de embate geracional, sempre vinculadas à sua obra, atesta que sua música, mais do que sobre o choque entre gerações, é sobre o **desconcerto do mundo**. O próprio compositor explica:

O **desconcerto do mundo** – também impresso num soneto de Camões – é um conceito filosófico, que vem do Renascimento, pelo qual se apreende o mundo como desconcertado. A palavra concerto aí tem o mesmo sentido do concerto de música. O mundo não é harmonioso; é mais caótico do que ordenado. Isso aponta para um universo desconcertado, para um universo em evolução, não no sentido do equilíbrio, mas no sentido de um desequilíbrio. (AURÉLIA e RABELO, 2005).



Nesse momento, é oportuno falar sobre o título do nosso trabalho. Acreditamos que os valores expressos na obra de Belchior são muito mais existenciais (filosóficos) do que demarcados topograficamente (do ponto de vista sociológico). E por isso – num gesto dialógico-intertextual – o consideramos **muito além de apenas um rapaz latino-americano vindo do interior**.

No que se refere às cenografias da literatura e da música usadas por Belchior para construir suas canções, comentamos nesse momento apenas um caso. Outros exemplos encontram-se em outras seções desse mesmo trabalho.

A canção *Lira dos vinte anos* faz, num estilo balada-rock, referência captativa a mesma cenografia de *She's leaving home*, qual seja a dos filhos que, em busca de liberdade, fogem de casa. A canção do Beatles narra, sob o ponto de vista dos pais, a história particular de uma jovem que acabou de deixar seu lar, abandonando toda a proteção dos pais, para fugir com o namorado. Em *Lira dos vinte anos*, é o próprio filho quem conta a história posterior à fuga. Num diálogo com a mãe e em constante tensão com o pai (*Meu pai não aprova o que eu faço / Tampouco eu aprovo o filho que ele fez. (...) Rejeito o abraço que me dá por mês!*), constata a frustração da sua geração no que se referia aquele projeto de liberdade (*Os filhos de Bob Dylan, / Clientes da Coca-Cola; Voltamos todos pra casa. (...) E andarmos apressados / Deu em chegar atrasados / Ao fim dos anos cinqüenta!*). A cenografia do jovem rebelde é a mesma instaurada em *Rock-romance de um robô goliardo*.

- **ESTILO (PASTICHE)**

Como exemplo da referência captativa ao estilo, há o caso de João Cabral de Melo Neto e Bob Dylan. Começemos com o escritor.

No primeiro verso da canção *Humano hum*, o compositor, na voz do enunciador, refere-se captativamente à forma de compor do pernambucano João Cabral.

(Lavar a palavra a pá, / como quem prepara um pão). / Quando o mar virar sertão, / nossa palavra será / tão humana como o pão. / E o canto que soar um palavrão / se mostrará como é: / anjo de espada na mão.

Observe-se que, aqui, é o pastiche que vem indicado entre parênteses. Além do sinal de pontuação, a filiação do enunciador à obra de Melo Neto é indicada por outra marca, a musical. Logo no início da canção, o contrário do que acontece em *Carisma*, o trecho pastichado, em vez de ser cantado, é falado, somente acompanhado por um piano elétrico



fender rhodes e por um teclado com registro de sintetizador de vozes e cordas (oberheim). A recitação é dita em tom solene, como se saísse da boca de um retirante de *Morte e vida Severina*²⁵⁸ (1954-1955), um Alto de Natal pernambucano e o texto mais conhecido de João Cabral. Só depois de terminada essa frase é que inicia a música propriamente dita. A sonoridade da fala em oposição à sonoridade do canto é usada nessa canção exatamente para marcar os limites entre a voz do enunciador do texto de João de Cabral e da voz do enunciador simulado por Belchior.

Costa (2001, p. 114), analisando a canção *A palo seco*, identificou algumas semelhanças das letras de Belchior para com a poesia cabralina, às quais descrevemos abaixo:

a) ambos se afirmam como um cantar franco, claro: “de olhos abertos”, segundo a canção, e “com todo o ser aberto”, conforme o poema;

b) ambos concebem seu cantar como solitário, o poema em meio a um deserto “sem sombra” ou “devassado de sol”, a canção em meio a uma desesperança em moda (“mas ando mesmo descontente...”). Os títulos em si já expressam esse sentido (“A palo seco” = canto solitário);

c) poesia e canção figuram o seu canto como uma arma, sendo essa arma, em ambas, uma arma branca. A primeira “é um cante desarmado: só a lamina da voz sem a arma do braço”; a segunda manifesta a vontade de “feito faca” cortar a carne de alguém.

Considerando a prática discursiva literomusical, o cantor/compositor pastichado por Belchior é Bob Dylan. Tal qual Dylan, Belchior incorpora um jeito peculiar de interpretar. Sua voz é rouca, nasalada, fanhosa. Seu canto é falado, “rasgado”, à maneira dos penitentes ou das lavadeiras nordestinas (COSTA, 2001). As músicas de Belchior, assim como as de Dylan, têm harmonias simples, tocadas principalmente ao som do violão, um andamento compassado e letras extensas. No que refere à imitação de um estilo propriamente musical, a música em estilo country *Antes do fim* exemplifica bem o modo como Belchior imita Bob Dylan. Nela, o uso de violas e da gaita cria toda uma referência captativa ao estilo difundido

²⁵⁸ *Cansado da viagem, o retirante procura trabalho ali onde se encontra*

— Muito bom dia, senhora, / que nessa janela está; / sabe dizer se é possível / algum trabalho encontrar? /
— Trabalho aqui nunca falta / a quem sabe trabalhar; / o que fazia o compadre / na sua terra de lá? / — Pois fui sempre lavrador, / lavrador de terra má; / não há espécie de terra / que eu não possa cultivar. / — Isso aqui de nada adianta, / pouco existe o que lavar; / mas diga-me, retirante, / que mais fazia por lá?

O retirante aproxima-se de um dos cais do Capibaribe

- Nunca esperei muita coisa, / é preciso que eu repita. / Sabia que no rosário / de cidade e de vilas, / e mesmo aqui no Recife / ao acabar minha descida, / não seria diferente / a vida de cada dia: / que sempre pás e enxadas / foices de corte e capina, / ferros de cova, estrovengas / o meu braço esperariam.



pelo autor de *Blowin' in the wind*, *Shooting star* e *Desolation row*. Aqui, sua maneira de dedilhar o violão, agressiva e vigorosa, condiz com o conteúdo expresso na canção. Falamos mais da relação entre a obra de Belchior e a de Bob Dylan na próxima seção.

Nessa ocasião, lembramos Tatit ao afirmar que *A voz que fala interessa-se pelo que é dito e a voz que canta, pela maneira de dizer* (1995, p. 15). Belchior declara que sua geração estava preocupada em ver a música como um evento poético: *fui pra música pelo fato de querer ser poeta (...) eu entrei na música por causa da literatura (...) ser cantor, pra mim, é fundamentalmente ser poeta*. Desse modo, na produção musical de Belchior, o conteúdo teria primazia com relação à forma, se é que ainda é possível usar essa dicotomia.

No que concerne às opções vocais de Belchior, acreditamos que estejam relacionadas à própria cenografia das canções, que instauram espaços urbanos, abertos. Essa topografia exige uma forma de cantar gritante, clamorosa, que incomoda o ouvinte. Com relação às influências do rock, que reforçam a construção desse ethos, Belchior afirma que o rock o atrai como um tipo de produção voltada para a modernidade:

Eu sou muito ligado ao rock, por isso gosto dele. Mas o rock que me interessa é aquele barra-pesada, aquele que mantém as características de linguagem humana, que se identifica com o grito de rebeldia da população marginalizada das grandes cidades.

Esse é o caso de *Rock-romance de um robô goliardo* e *Canção de gesta de um trovador eletrônico*.

• **ETHOS**

Em *A palo seco*²⁵⁹, o enunciador refere-se a um ethos do jovem dos fins dos anos 50 (tempo da violência contestadora dos “rebeldes sem causa”, da primeira geração do rock, de James Dean) e dos anos 60 (o tempo do sonho). Em *Velha roupa colorida*²⁶⁰, mais uma vez a referência ao ethos da juventude da década do sonho, época em que floresceu o movimento hippie (*O dedo em V*), da aceitação dos valores novos de *Paz e Amor* (citado novamente em *Os profissionais*²⁶¹), da vida em comunidade (*Nunca mais você saiu à rua, em grupo reunido*), da liberdade, dos cabelos longos (*cabelo ao vento*), de John Lennon, do *Amor e Flor* como emblema pacifista, do cartaz como indicador de uma prática de linguagem visual ((*que*

²⁵⁹ *se você vier me perguntar por onde andei / no tempo em que você sonhava (...)*

²⁶⁰ (...) *Nunca mais eu convidei minha menina / Para correr no meu carro... (- loucura, chiclete e som) (...)*



é do cartaz?)), da recusa do modelo de prosperidade econômica da sociedade afluyente. Os movimentos musicais brasileiros bossa-novista e tropicalista também são referidos captativamente em *Velha roupa colorida: a Bossa-Nova*, de João Gilberto, do *flower power* (referido também no fado *Os profissionais*²⁶²) usado como símbolo contra a guerra e a sociedade de consumo; e o Tropicalismo, de Caetano Veloso, dos cabelos soltos ao vento e das roupas coloridas.

Na canção *Se você tivesse aparecido*²⁶³, numa melodia que vai do rock para o reggae, passando pela balada e retornando ao rock, o *Yeah! Yeah! Yeah! Yeah! / Yeah!* serve como código para recuperar o grito da juventude expresso no movimento cultural dos anos 60.

A balada-rock *Lira dos vinte anos* retoma, simultaneamente pelo gênero musical e pela letra, os tempos de liberdade e independência da juventude dos 50 (*Os que fugimos da escola*,) – expressa em *She's leaving home* –, o “é uma brasa, mora” (*Um queria mandar brasa*;) da Jovem Guarda, cujo representante maior é Roberto Carlos, e toda a revolução cultural provocada pela música de Rolling Stones (*Outro ser pedra que rola...*).

Na balada *Comentário a Respeito de John*²⁶⁴, há uma referência clara a um ethos incorporado por Yoko Ono, ou seja, ao jeito possessivo da mulher que ficou conhecida na história pelo relacionamento intenso que teve com John Lennon. É no instante mesmo da interpretação da canção que fica demarcada essa referência. No trecho *John, eu não esqueço (ohno! ohno!*, a aparente expressão interjeitiva que, na escrita, seria traduzida por “Oh não”, transforma-se no canto em referência ao segundo nome da companheira de Lennon. Esse comentário a respeito de John não poderia deixar de lado o nome de Yoko, acusada inclusive por ter sido a causadora de diversos desentendimentos entre os componentes dos Beatles e pela conseqüente desintegração da banda. O *Saia do meu caminho! Eu prefiro andar sozinho. Deixem que eu decida a minha vida!* que é dito pelo locutor, pois esse “conversa” com o

²⁶¹ (...) Que berrava: “Amor e Paz!” (...)

²⁶² (...) Flower power! Que conquista! (...)

²⁶³ (...) Oh! cara, onde o galo canta aí janta: é assim / Yeah! Yeah! Yeah! Yeah! / Yeah! (...)

²⁶⁴ **Comentário a respeito de John** (com José Luiz Penna) (47)

Saia do meu caminho! / Eu prefiro andar sozinho. / Deixem que eu decida a minha vida! // Não preciso que me digam de que lado nasce / o sol - porque bate lá meu coração! // Sonho/escrevo em letras grandes (de novo!) / pelos muros do País: // “João, o tempo andou mexendo com a gente, Sim! // John, eu não esqueço (ohno! ohno!) / A felicidade é uma arma quente. Quente, quente!” Iêêêê! // Saia do meu caminho! / Eu prefiro andar sozinho. / Deixem que eu decida a minha vida! // Não preciso que me digam de que lado nasce / o sol - porque bate lá meu coração! // Sob a luz do teu cigarro, na cama, / teu rosto-rouge/teu batom me diz: / João, o tempo andou mexendo com a gente, Sim! // John, eu não esqueço (ohno! ohno!) / A felicidade é uma arma quente. Quente, quente!” Iê! Iêêê! / JOÃO, O TEMPO ANDOU MEXENDO COM A GENTE SIM!



próprio Lennon, refletiria então a própria voz de John falando para um co-enunciador que tanto poderia ser Yoko quanto poderia ser seus companheiros de grupo Paul, Ringo e George. O interessante é que a letra, que tem um conteúdo rebelde e irônico, é acompanhada por uma melodia leve, em tons de balada. Essa mesma disparidade entre conteúdo e melodia apresenta-se em *A palo seco* e *Apenas um rapaz latino-americano*. Os conteúdos dessas canções parecem ser contraditórios com relação à melodia que os comporta. A balada configura um outro ethos, paternal, afetuoso, pacífico.

Na década de setenta, a música, de forma geral, foi usada como instrumento de transformação por meio do debate, da reflexão e da mudança. Dessa forma, o ethos da canção de Belchior se aproxima ao da *Canção de Protesto*, pois o enunciador coloca-se como porta-voz de toda uma geração brasileira, uma geração de jovens, de imigrantes, de excluídos, de nordestinos, desejosos por mudanças (*O que há algum tempo, era jovem e novo, hoje é antigo. E precisamos, todos, rejuvenescer; No presente, a mente – o corpo é diferente, e o passado é uma roupa que não nos serve mais; – O passado nunca mais*). Belchior atentava aos jovens para a análise dos problemas da sua geração. Na *Canção de Protesto*, o sujeito, ao qual são associadas as idéias de firmeza, certeza, coragem, clareza, caráter, confiança, dignidade e responsabilidade, pretende ser um formador de consciências (COSTA, 2001, p. 95). O que poderia explicar essa semelhança entre o investimento ético de Belchior e o da *Canção de Protesto* é a aproximação acontecida no Rio de Janeiro dos anos 70 entre o cancionista cearense e o compositor Sérgio Ricardo (um dos principais expoentes da *Canção de Protesto*).

O ethos das canções de Belchior também dialoga captativamente com o da Canção Tropicalista, que é o

de um sujeito despojado e, sobretudo, livre. Liberto das amarras de qualquer tipo de compromisso ideológico ou de convenções institucionais, cabelos soltos ao vento, ele é também um sujeito flexível, não hesitando em provar do gosto dessa ou daquela concepção estética ou em prestigiar figuras marginalizadas ou vistas com reserva pelo “bom gosto” nacionalista, reacionário ou politizado. Por outro lado, é um sujeito violento, tendendo à iconoclastia, extremamente arisco e agressivo com o discurso alheio (COSTA, 2001, p. 97-98).

É o caso de *Como o Diabo Gosta*²⁶⁵.

²⁶⁵ Não quero regra nem nada / Tudo tá como o diabo gosta, tá / Já tenho este peso, que me fere as costas / E não vou, eu mesmo, atar minha mão (BIS) // O que transforma o velho no novo / Bendito fruto do povo será / E a única forma que pode ser norma / É nenhuma regra ter / É nunca fazer nada que o Mestre mandar / Sempre desobedecer / Nunca reverenciar (BIS)



O mesmo ethos dessa canção, o da rebeldia, secura, aspereza e rispidez, é construído por meio de um tom irônico, sarcástico e questionador, em *Lira dos vinte anos*²⁶⁶ e *Jornal blues: canção leve de escárnio e maldizer*²⁶⁷.

Como vimos na fundamentação teórica, a imitação de um estilo não está obrigatoriamente associada a um ethos, como acontece no caso da referência captativa ao estilo de composição de João Cabral de Melo Neto. Por outro lado, a imitação de um ethos sempre abrangerá a imitação de um estilo. Para ilustrar esse segundo tipo de imitação, o melhor exemplo é o de Bob Dylan.

O próprio Belchior aponta semelhanças entre a trajetória de Dylan e a sua, entre as quais o fato de fazer desenhos e a ligação com os poetas românticos ingleses, como Lord Byron. Em entrevista ao *Jornal Diário do Nordeste* do dia 12 de junho de 2005, Belchior afirma: “Bob Dylan é apenas um rapaz americano vindo do interior”. E não se envergonha em confessar: “Eu queria ser Bob Dylan”.

Transcrevemos, abaixo, alguns trechos dessa entrevista:

²⁶⁶ *Lira dos vinte anos* (com Francisco Casaverde) (89)

Os filhos de Bob Dylan, / Clientes da Coca-Cola; / Os que fugimos da escola, / Voltamos todos pra casa. / Um queria mandar brasa; / Outro ser pedra que rola... / Daí o Money entra em cena e arrasa / E adeus, caras bons de bola! // Mamãe, como pôde acontecer? / Ah! Meu coração-lobo mau não agüenta! / E andarmos apressados / Deu em chegar atrasados / Ao fim dos anos cinqüenta! // Meu pai não aprova o que eu faço / Tampouco eu aprovo o filho que ele fez. / Sem sangue nas veias, com nervos de aço, / Rejeito o abraço que me dá por mês! (...)

²⁶⁷ *Jornal blues (canção leve de escárnio e maldizer)* (com Gracco) (80)

Nesta terra de doutores, magníficos reitores, leva-se a sério a comédia! / A musa-pomba do Espírito Santo - e não o bem comum! - inspira o Bispo e o Governante. / Velhos católicos, políticos jovens, senhoras de idade média, / - sem pecado abaixo do equador - fazem falta e inveja ao Inferno de Dante. // Tão comum é tirar-se daqui qualquer coisa que eu também tiraria o chapéu à vontade / Aos cidadãos respeitáveis, donos de nossas vidas, pais e patrões do País. / Mas em vez tiro o lenço... Não para enxugar, portuguesmente, a saudade... / Mas pra saudar num Ciao! quem me expulsa de casa! Dar um “viva excelência!” E tapar o nariz! // Não, não quero contar vantagem, mas já passei fome com muita elegância. / E uns caras estranhos - ordens superiores! Já invadiram minha casa... Mas com muito respeito! / Diabo de profissão! Ganhar com o suor do meu gosto o bendito pão e o gim das crianças! / Noblesse oblige! Eu talvez seja o cara que você ama odiar, inimigo do peito! // Cá em casa quem morre se torna querido, tido e havido por justo e inocente. / Mas pode ir tirando o cavalo da chuva que eu não vou nessa de morrer só pra agradar vocês. / Aluno mal comportado, pela regra da escola, devo ser reprovado... sumariamente / Mas não faz mal. Deixo os louros ao poeta! Lauras é o que me importa! Quero o meu dinheiro no fim do mês! // Mas que poeta idiota! Canções tão tocantes dão sempre uma nota raramente vulgar! / Atentado à Moral e aos Bons Costumes, lapido diamantes, não falsos brilhantes / Kitsch elegante que te mente elegantemente! Oh! Abre-las que eu quero passar! / There’s no business like soul business! There’s no Political solution, meus caros estudantes! // Oh! Tá todo mundo comido, lavado, passado, bronzado... Ora, muito obrigado! / Só eu não venço na vida, não ganho dinheiro, não pego mulheres, não faço sucesso! / O velho blues me diz que, ateu como eu, devo manter os modos e o estilo... Réu confesso! / Eles vão para a glória sem passar pela cama... Ou Jesus não me ama ou não entendo nada do riscado! // Não toques esse disco! Não me beijos, por favor! / Meu professor de filosofia já dizia que eu viveria sempre adolescente. / Hoje, qualquer mulher, assim que me abandona, já me tem por durão, mesmo sabendo que mente. / Desculpem! Infelizmente eu não sou à prova de som nem de amor. / De amor (8 vezes)



Belchior rememora seu encontro com o trovador no Brasil:

Tive a oportunidade de conhecê-lo ao lado do Gil, num show em São Paulo. Conversamos um pouco no camarim, sobre música brasileira, que ele gosta muito, e música pop. (...) Lembro que achei bem interessante o encontro, porque ele é uma pessoa absolutamente simples, como eu esperava. Fala pausado, com aquele jeito caipira americano (risos), mas tem uma conversa muito sensível, sobre vários assuntos.

Sobre as comparações entre seu modo de compor e o do Dylan:

É, no começo da carreira o pessoal me comparava com ele. Era uma honra estupenda! E acho que tem algo de verdade nisso sim, não só nessa vontade de fazer poemas para a música pop, mas também porque Dylan era apenas um rapaz americano vindo do interior. Com espírito sempre jovem, e pra quem a música é um poema cantado, assim como pra mim.

Sobre o surgimento da música Lira dos vinte anos, que cita Bob Dylan:

Nessa música, eu cito Álvares de Azevedo, o mais byroniano dos poetas brasileiros. Veja que eu já tinha essa ligação com o próprio Dylan. Na música, a gente faz uma ironia com essa descendência bastarda do Dylan e, ao mesmo tempo, com essa corrupção que o comercialismo introduziu na música após o Dylan. Para os mais jovens, ele continua um ilustre desconhecido, “a complete unknown”, como ele canta. Ele é um ídolo no verdadeiro sentido, mas talvez completamente desconhecido de uma geração pra quem fazer música é fazer sucesso, e não fazer poemas. (...) Ele influenciou a música brasileira, latina, francesa, canadense. Agora, no Brasil, eu quero que você diga aí, eu sou a pessoa mais recorrentemente amorosa com Dylan. Quando o pessoal tava com mania de mudar nome, coisa de astrologia, numerologia, que eu nunca fui ligado nisso, teve uma senhora num show meu que me disse que eu devia mudar meu nome pra fazer mais sucesso. Eu perguntei se podia escolher e disse que só queria mudar se fosse pra Bob Dylan. Não ia mudar uma letra só não. Pra fazer sucesso, seria logo Bob Dylan. É verdade! Eu gostaria de ser Bob Dylan.

Belchior compara-se mais uma vez a Dylan, ao falar dos trabalhos mais recentes do americano:

Eu não acho que sejam piores. Acontece que algumas músicas do Dylan viraram hinos, do ponto de vista popular, como “Blowin’ in the wind”, que pode se incorporar ao cancionário de hinos americanos. Então o alcance disso é muito grande, é você se tornar imensamente popular, querido do povo. E ao mesmo tempo é perder a autoria da música, de tanto ela se incorporar à linguagem comum das pessoas. Mas gosto muito dos discos mais recentes, como o “Time out of mind” e o “Love and theft”, acho que são momentos preciosos. Acontece é que agora as músicas de Dylan são absolutamente marginais, fora de foco. E agora representam, na sua estupenda grandeza, a impossibilidade de uma sociedade como essa absorver, readquirir aquele caráter revolucionário do começo. Esse momento é de obscurantismo mesmo, as pessoas não entendem. Não vamos nem falar do Brasil, que aí a pasmaceira é geral. Mas internacionalmente, como é que você vai prestar atenção a Bob Dylan, se a Madonna tá ali? Agora, isso pra mim só aumenta o caráter revolucionário do que ele tá fazendo agora. Se a gente comparar os três últimos discos dele com as coisas antigas, vai ver que os novos têm o mesmo sabor, humor, acidez. E talvez uma versatilidade musical maior. Ele continua fazendo música para os dylanmaníacos, não pro grande público. Não foi Dylan quem mudou, foi o público que piorou. Eu também me sinto assim a todo momento, em relação à minha obra e à dos



companheiros. Com a sedimentação da obra, o público não conhece o trabalho novo. E pensa que você só fez aquelas 10 ou 15 canções, quando na verdade fez muito mais, mas pouca gente conhece.

• GESTOS ENUNCIATIVOS

Listamos, em nosso quadro de relações interdiscursivas, como objeto da interdiscursividade *códigos de linguagem*, *gestos enunciativos* e *palavras*. No entanto, em nossa análise, associamos os elementos *códigos de linguagem* e *palavras* à categoria de gestos enunciativos, pois, para nós, a escolha de um registro lingüístico e de um tipo de palavra são indissociáveis ao processo de composição de um texto literário ou de uma canção, ou seja, tanto uma quanto outra constituem material essencial ao trabalho do autor e do compositor.

Além das relações intertextuais entre as canções de Belchior e as de Caetano Veloso, podemos falar ainda de semelhanças no que se refere àquilo que Costa chamou de gestos enunciativos, entendidos como conjuntos de práticas típicas de uma determinada comunidade discursiva.

Para ilustrar como Belchior se apropria de palavras e/ou expressões usadas por Caetano, vejamos a canção *Clara* (Caetano Veloso, 1968).

Quando a manhã madrugava / Calma / Alta / Clara / Clara morria de amor / *Faca de ponta* / Flor e flor / Cambraia branca sob o sol / Cravina branca amor / Cravina amor / Cravina e sonha / A moça chamava Clara / Água / Alma / Lava / Alva cambraia no sol / *Galo cantando* / Cor e cor / *Pássaro preto* / Dor e dor / O marinheiro amor / Distante amor / Que a moça sonha só / O marinnheiro sob o sol / Onde andaré o meu amor / Onde andaré o amor / No mar amor / No mar sonha / Se ainda lembra o meu nome / Longe / Longe / Onde / Onde estiver numa onda num bar / Numa onda que quer me levar / Para o mar de água clara / Clara / Clara / Clara / Ouço meu bem me chamar / *Faca de ponta* / Dor e dor / Cravo vermelho no lençol / Cravo vermelho amor / Vermelho amor / *Cravina e galos* / E a moça chamada Clara / Clara / Clara / Clara / Alma tranqüila de dor

A canção *Pequeno mapa do tempo* traz a mesma expressão da composição do baiano, *faca de ponta*. Acreditamos que o fato dessa expressão vir posta entre parênteses seja exatamente para marcar esse diálogo entre os dois cancionistas.

Apertar o botão: cidade morta. / Placa torta indicando a contramão. / (Faca de ponta e meu punhal que corta / e o fantasma escondido no porão.)



Em *A palo seco*²⁶⁸, Belchior usa a expressão *um tango argentino*, utilizada no poema *Pneumotórax*²⁶⁹, de Manuel Bandeira.

Em *Lamento do marginal bem sucedido*²⁷⁰, a expressão *tudo vai dar pé* nos faz lembrar, numa ligação subversiva, os repetitivos versos da canção-hino *Não chore mais*²⁷¹ (versão de Gilberto Gil em 1977 para *No woman, no cry* de Bob Marley, 1974). Na canção de Belchior, há o lamento irônico do personagem (compartilhado com sua companheira, a *baby*) que, apesar de ser chamado marginal (*procurado (...) viralata de mercado*), não é excluído pela sociedade. Pelo contrário, é um homem de bons modos e conhecedor de política, que desfruta de prazeres como mulheres, cigarros, bebidas, carros. Por outro lado, o enunciador da música de Gil, um típico personagem à margem da sociedade, a despeito das duras experiências pelas quais passou (*Requentar o pão (...) Eu sei a barra de viver*), enfrenta a vida de maneira confiante, sentimento reforçado pela alegria do reggae, gênero da música. Logo, a expressão *tudo vai dar pé* funciona aqui como uma espécie de mantra de fé (*Mas se Deus quiser / Tudo, tudo, tudo vai dar pé // Não, não chore mais / Não, não chore mais*).

Quando analisamos *Velha roupa colorida*, vimos que nessa canção Belchior nomeia o elemento *pássaro preto* de três formas diferentes: **corvo**, **assum preto** e **blackbird**. Ao utilizar essa ave como elemento figurativo em sua canção, Belchior também dialoga captativamente com o Caetano de *Clara*. Nas duas canções, o pássaro funciona como uma alegoria do sentimento de dor, de perda, de saudade. Já em *Galos, noites e quintais*²⁷² e *Se você tivesse aparecido*²⁷³ é outra ave (o galo) que liga a música de Belchior à essa canção de

²⁶⁸ (...) Um tango argentino me vai bem melhor que o blues (...)

²⁶⁹ (in: *Libertinagem*, 1930)

Febre, hemoptise, dispnéia, suores noturnos. / A vida inteira que podia ter sido e não foi. / Tosse, tosse, tosse. // Mandou chamar o médico: / — Diga trinta e três. / — Trinta e três... trinta e três... trinta e três... / — Respire. // (...) // — O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado. / — Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax? / — Não. A única coisa a fazer é tocar *um tango argentino*.

²⁷⁰ (...) Oh! Baby, *tudo vai dar pé*... Você sabe, eu também sei... Qual é o problema? (...)

²⁷¹ Gravada por Gilberto Gil no compacto WEA de 1979 e regravada em seu LP *Realce* (1979)

Bem que eu me lembro / Da gente sentado ali / Na grama do aterro, sob o sol / Ob-observando hipócritas / Disfarçados, rodando ao redor // Amigos presos / Amigos sumindo assim / Pra nunca mais / Tais recordações / Retratos do mal em si / Melhor é deixar prá trás // Não, não chore mais / Não, não chore mais / Bem que eu me lembro / Da gente sentado ali / Na grama do aterro, sob o céu / Ob-observando estrelas / Junto à fogueirinha de papel / Quentar o frio / Requentar o pão / E comer com você / Os pés, de manhã, pisar o chão / Eu sei a barra de viver // Mas se Deus quiser / Tudo, tudo, tudo vai dar pé // Não, não chore mais / Não, não chore mais

²⁷² (...) *como um galo, quando havia... (quando a via), / quando havia galos, noites e quintais*.

²⁷³ (...) Oh! cara, onde o galo canta aí janta: é assim (...)



Veloso. Esse animal já tinha sido empregado por Caetano na letra de *Eles*²⁷⁴ (com Gilberto Gil, 1967) e por João Cabral de Melo Neto no poema *Tecendo a manhã*²⁷⁵.

No que se refere ao código de linguagem, mais semelhanças entre a produção musical de Belchior e a de Veloso. A primeira delas refere-se ao ato de gravar letras em latim, manifestação do plurilingüismo externo. No LP *Alucinação* (1976), a ciranda *Populus* narra de modo aparentemente despretensioso a história de vida de um cachorro, mas que na verdade funciona como metáfora da vida dos próprios brasileiros. Belchior, em 1984, interpreta com o conjunto musical *Frenéticas* a canção *Corpos terrestres* (leitura do canticum canticorum) no álbum *Todos os Sentidos*. Nesse mesmo disco aparece a canção *Humano hum*, a qual somente o título apresenta-se na língua da região do Lácio. Em 1996, em seu disco de intérprete (*Vício elegante*), canta o tradicional *Panis Angelicus*, o pão dos anjos. Em suas canções, Belchior também utiliza citações de ditados latinos, como o *In vino veritas* no rock *Objeto direto*, fato que não tinha sido destacado em nossas hipóteses.

Com isso, imita um gesto de Caetano que em 1968 havia gravado a canção *Ave Maria*, toda em latim, no disco Caetano Veloso. Ainda nesse ano, talvez em um dos discos mais representativos de sua carreira, o *Tropicália*, há duas músicas com títulos latinos: *Miserere Nobis*²⁷⁶ (Capinan e Gilberto Gil) e *Panis et circencis*²⁷⁷ (Caetano Veloso e Gilberto Gil). Em 2002, Caetano repete o gesto e grava *Urge dracon*²⁷⁸, no disco *Eu não peço desculpa* (em parceria com Jorge Mautner).

²⁷⁴ (...) *E há só um galo em cada galinheiro.* (...)

²⁷⁵ Um galo sozinho não tece uma manhã: / Ele precisará sempre de outros galos (...) / Que com muitos outros galos se cruzem / Os fios de sol de seus gritos de galo / Para que a manhã, desde uma teia tênue / Se vá tecendo, entre todos os galos (...)

²⁷⁶ Interpretada por Gilberto Gil.

Miserere-re nobis / Ora, ora pro nobis / É no sempre será, ô, iaiá / É no sempre, sempre serão // Já não somos como na chegada / Calados e magros, esperando o jantar / Na borda do prato se limita a janta / As espinhas do peixe de volta pro mar // Miserere-re nobis / Ora, ora pro nobis / É no sempre será, ô, iaiá / É no sempre, sempre serão // Tomara que um dia de um dia seja / Para todos e sempre a mesma cerveja / Tomara que um dia de um dia não / Para todos e sempre metade do pão // Tomara que um dia de um dia seja / Que seja de linho a toalha da mesa / Tomara que um dia de um dia não / Na mesa da gente tem banana e feijão // Miserere-re nobis / Ora, ora pro nobis / É no sempre será, ô, iaiá / É no sempre, sempre serão // Já não somos como na chegada / O sol já é claro nas águas quietas do mangue / Derramemos vinho no linho da mesa / Molhada de vinho e manchada de sangue // Miserere-re nobis / Ora, ora pro nobis / É no sempre será, ô, iaiá / É no sempre, sempre serão // Bê, rê, a – Bra / Zê, i, lê – zil / Fê, u – fu / Zê, i, lê – zil / Cê, a – ca / Nê, agá, a, o, til – ao // Ora pro nobis

²⁷⁷ Gravada pelos Mutantes.

Eu quis cantar / Minha canção iluminada de som / Soltei os panos sobre os mastros no ar / Soltei os tigres e os leões nos quintais / Mas as pessoas na sala de jantar / São ocupadas em nascer e morrer // Mandei fazer / De puro aço luminoso um punhal / Para matar o meu amor e matei / Às cinco horas na avenida central / Mas as pessoas da sala de jantar / São ocupadas em nascer e morrer // Mandei plantar / Folhas de sonhos no jardim do solar / As folhas sabem procurar pelo sol / E as raízes procurar, procurar / Mas as pessoas da sala de jantar (...)

²⁷⁸ Letra de Jorge Mautner.

Urge dracon / Ave César / Urge dracon / Ave César // Magnificus, supremus, augustus / Divinus, superbus, vitalicius / Professor, diktator, imperator / Professor, diktator, imperator / Evoé colofé // Salve o nosso guia / Pro



Outra similaridade com a obra de Caetano é a influência dos Beatles. Belchior, assim como seu companheiro de região, dialoga com a produção literomusical da banda inglesa. Enquanto o cearense apenas cita canções, o baiano grava diversas músicas do quarteto de Liverpool.

Em 1975, no LP *Qualquer coisa*, grava *Eleanor Rigby*, *For no one* e *Lady Madonna*, três parcerias da dupla Lennon / McCartney. No mesmo ano, interpreta no LP *Jóia* a famosa *Help*, também de Lennon / McCartney. Mais recentemente, no LP *Caetano Veloso*, de 1986, canta novamente *Eleanor Rigby*. No LP *Doces bárbaros*, gravado em 1976 por Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa e Gilberto Gil, quem faz homenagem à banda inglesa é Gil (maior parceiro de Caetano), com a canção de sua autoria *Chuckberry Fields Forever*²⁷⁹.

Além disso, o atual ministro da cultura também fez versões para composições dos Beatles. Em 1977, gravou uma versão sua (*De leve*²⁸⁰) para a canção *Get back*²⁸¹ (John Lennon e Paul McCartney). A *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*²⁸² (John Lennon e Paul

que der e o que vier / Salve o nosso guia / Jorge mautner // Ou o mundo se brasilifica / Ou vira nazista / Jesus de nazaré / E os tambores do candomblé

²⁷⁹ Trazidos d'África pra Américas de Norte e Sul / Tambor de tinto timbre tanto tonto tom tocou / E neve, garça branca, valsa do Danúbio Azul / Tonta de tanto embalo, num estalo desmaiou // Vertigem verga, a virgem branca tomba sob o sol / Rachado em mil raios pelo machado de Xangô / E assim gerados, a rumba, o mambo, o samba, o rhythm'n'blues / Tornaram-se os ancestrais, os pais do rock and roll // Rock é o nosso tempo, baby / Rock and roll é isso / Chuck Berry fields forever / Os quatro cavaleiros do após-calipso // O após-calipso // Rock and roll.

²⁸⁰ *De leve* (gravada por Gil e Rita Lee no LP *Refestança*, 1977; regravada por Lulu Santos em seu LP de estréia *Tempos modernos*, 1982)

Jo Jo era um cara que pensava que era / Mas sabia que era não / Saiu de Pelotas, foi atrás da hera / Trepadeira de verão // De leve / De leve / De leve, que é na contramão / De leve / De leve / De leve, que é na contramão // Sweet Loreta Martinica da cuíca / Muito garotão curtiu / Juram que viram Loreta de cueca / Dizem minas lá no Rio // De leve / De leve / De leve, que é na contramão / De leve / De leve / De leve, que é na contramão

²⁸¹ Jo-Jo was a man who thought he was a loner, / But he knew it couldn't last. / Jo-Jo left his home in Tucson, Arizona, / For some California grass. // Get back. / Get back. / Get back to where you once belonged. / Get back. / Get back. / Get back to where you once belonged. // Get back, Jo-Jo. / Go home. / Get back. / Get back. / Get back to where you once belonged. / Get back. / Get back. / Get back to where you once belonged. // Get back, Jo. / Sweet Loretta more than thought she was a woman, / But she was another man. / All the girls around her say she's got it comin', / But she gets it while she can. // Oh, get back. / Get back. / Get back to where you once belonged. / Get back. / Get back. / Get back to where you once belonged. // Get back, Loretta. / Go home // Oh, get back. / Get back. / Get back to where you once belonged. / Get back. / Get back. / Get back to where you once belonged. // Ooh. / Get back, Loretta. / You're mommy's waiting for you / Wearing her high-heeled shoes / And a low-neck sweater. / Get back home, Loretta. // Get back. / Get back. / Get back to where you once belonged. / Oh, get back. / Get back. / Get back. / Oh yeah. / Jo-Jo

²⁸² Gravada em junho de 1967.

It was twenty years ago today / Sergeant Pepper taught the band to play, / They've been going in and out of style, / But they're guaranteed to raise a smile, / So may I introduce to you, / The act you've known for all these years, / Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band. // We're Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band, / We hope you will enjoy the show, / Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band, / Sit back and let the evening go. / Sergeant Pepper's Lonely / Sergeant Pepper's Lonely / Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band // It's wonderful to be here, / It's certainly a thrill / You're such a lovely audience, / We'd like to take you home with us, we'd love to take you home. // I don't really want to stop the show, / But I thought you might like to know, / That the singer's going to sing a song / And he wants you all to sing along, / So let me introduce to you / The one and only Billy Shears / And Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band.



McCartney), do histórico, revolucionário e LP homônimo dos Beatles, também serviu de base para uma versão de Gil (*Sargento Pimenta e a Banda Solidão*, 1981²⁸³).

O título da música *Chuckberry Fields Forever* é uma espécie de paródia ao título de *Strawberry Fields Forever* (1967) de John Lennon. Gil utilizou tanto uma paródia quanto uma colagem ao dar título à essa canção, pois uniu à segunda parte do título da letra de Lennon o nome do ídolo do rock'n roll americano *Chuck Berry*, que na música de Gil vem escrito sem separação. Então, o que era *Campos de morango para sempre* virou na canção de Gil *Campos de Chuck Berry para sempre*. Esse caso está classificado como um dos tipos de relações intertextuais: a paródia. Mas como dissemos, essa mudança na estrutura do título parodiado ocorre com a utilização de duas referências: uma intertextual (*Fields Forever*) e outra nominal interdiscursiva (*Chuckberry*). Caetano Veloso adotou o mesmo processo aplicado por seu colega de estado e de grupo ao dar título a canção *Sugar Cane Fields Forever* do CD *Noites do Norte*. Porém, nesse caso, a referência interdiscursiva se dá não com uma referência a um personagem específico e sim com um elemento figurativo que compõe o cenário nordestino dos canaviais, a cana de açúcar. Aqui, pudemos observar mais uma vez que uma mesma remissão ao exterior discursivo pode ser classificada de mais de uma forma.

Chuck Berry também é lembrado por Belchior. Mas não como elemento que compõe títulos e sim como sendo referido nas próprias letras das canções. É o caso de *Rock-Romance de um robô goliardo* e *Canção de gesta de um trovador eletrônico*²⁸⁴, de 1984:

O som do alto falante rolava e me dava um toque. / E **Chuck Berry**, berrando, em sua guitarra, era um choque. (...)

Bob Dylan, herói do rock e da esquerda, é outra referência na obra dos nordestinos. Como vimos, Belchior é tido como uma espécie de “imitador” do estilo de Dylan. Mas o interessante é que o cearense nunca gravou canção do ídolo pop como fez Caetano, em 1992, no disco *Circuladô vivo*, ao interpretar *Jokerman*, e mais recentemente, em 2004, ao cantar *It's alright, ma (I'm only bleeding)* no álbum *A foreign sound*. Já em relação a Raul Seixas foi

²⁸³ Gil, um confesso fascinado por músicas e por bandas, verteu essa canção em homenagem a todas as bandas. Sintomaticamente, a canção foi gravada exclusivamente pelo grupo *A Cor do Som* no LP *Magia tropical* em 1982.

Há vinte anos o sargento fez / Sua banda pra tocar pra nós / Hoje já tanto tempo depois / Sempre o mesmo pique e solidez / Agora, aqui, mais uma vez / Apresentamos pra vocês / Sargento Pimenta e a Banda Solidão // Sargento Pimenta e a Solidão / Que todos curtam pra valer / Sargento Pimenta e a Solidão / Até o dia amanhecer / Sargento Pimenta, Sargento Pimenta / Sargento Pimenta e a Banda Solidão // Que maravilha estar aqui / É grande a emoção / Platéia tão bonita assim / Eu até mesmo levaria pra casa, no fim // Mais uma coisa só para avisar / Antes da nossa banda atacar / É que já na primeira canção / Todos devem cantar o refrão / Sem mais cascatas, com vocês / O que arrebatou a multidão: / Sargento Pimenta e a banda Solidão

²⁸⁴ Analisamos essas duas canções na seção referente às relações metadiscursivas (5.3).



diferente. Os dois gravaram, sintomaticamente, a canção *Ouro de tolo*. Caê em 1993 no CD *Marcianita* e Bel em 1984, quase 10 anos antes, em *Cenas do próximo capítulo*.

Belchior dialoga mais uma vez com Caetano ao interpretar em seu CD *Vício Elegante* (1996) a canção *Doce mistério da vida* (*Ah! Sweet mystery of life*), uma versão de Alberto Ribeiro para a canção de V. Herbert, cantada quase 20 anos antes por Caetano e Maria Bethânia no álbum *Maria Bethânia e Caetano Veloso ao Vivo*. Naquele CD, o cantor cearense também grava de forma inédita e única uma canção do compositor baiano: *O nome da cidade*, que tinha sido interpretada somente por Bethânia no álbum *A beira e o mar*, de 1984.

A balada com influência da música moura, *Quinhentos anos de quê?*²⁸⁵, relembra, por ocasião dos seus 500 anos, a viagem de Cristóvão Colombo, navegador e explorador que, comandando três navios pequenos (Santa Maria, Pinta e Nina), alcançou em 12 de Outubro de 1492, sob as ordens dos Reis Católicos de Espanha, o continente que viria a ser chamado de América. Acreditando que a terra era uma esfera relativamente pequena, empreendeu a sua viagem pelo Oceano Atlântico com o objetivo de atingir a Índia, tendo na realidade descoberto as ilhas das Caraíbas (Antilhas) e, mais tarde, a costa do Golfo do México na América Central. A canção de Belchior denuncia as atrocidades cometidas pela frota de Colombo em nome da descoberta (?) da América e afirma que, passados cinco séculos, não há nada a comemorar (*há motivos para a festa? / Quinhentos anos de quê?*). Ao fazer a denúncia, essa canção subverte o posicionamento tomado em *Três caravelas*²⁸⁶, uma versão ufanista de João de Barro para uma rumba cubana (*Las tres carabelas*) de Alguero e Moreu, que também tem como temática a viagem de Colombo. A versão, deslocada de seu contexto, soa ambígua: ora como uma paródia ao nacionalismo ufanista, ora como alusão difusa a um latino-americanismo libertário. Aqui, Belchior polemiza novamente com Caetano Veloso e Gilberto Gil, os dois intérpretes da versão de João de Barro.

Já no seu primeiro disco, *A palo seco*, Belchior apresenta ações similares às de Caetano. A canção *Passeio*, analisada acima, constitui-se numa homenagem lírica à cidade de São Paulo, assim como fez Caetano Veloso em *Sampa*²⁸⁷. Mas aqui, diferentemente dos

²⁸⁵ Eram três as caravelas / que chegaram além d'além mar. / E a terra chamou-se América. / Por ventura? Por azar? // Não sabia o que fazia, não. / D. Cristóvão, capitão. / Trazia, em vão, Cristo no nome / e, em nome d'Ele, o canhão. // Pois vindo a mando do Senhor / e d' outros reis que, junto, reinam mais... / Bombas, velas não são asas / Brancas da pomba da paz. // Eram só três caravelas... / e valeram mais que um mar. / Quanto aos índios que mataram... / Ah ninguém pôde contar. // Quando esses homens fizeram / o mundo novo e bem maior, / por onde andavam nossos deuses / com seus Andes, seu condor? // Que tal a civilização / cristã e ocidental... / Deploro esta herança na língua / que me deram eles, afinal // Diz, América que és nossa / só porque hoje assim se crê: / há motivos para a festa? / Quinhentos anos de quê? (...)

²⁸⁶ Um navegante atrevido / Saiu de Palos um dia / Vinha com três caravelas: / A Pinta, a Nina / E a Santa Maria / Viva Cristóvão Colombo / Que, para nossa alegria, / Veio com três caravelas: / A Pinta, a Nina / E a Santa



outros casos citados, Belchior não imita um gesto de Caetano e sim, antecipa o ato de compor uma canção para celebrar a cidade paulista. *Passeio* foi gravada em 1974 e *Sampa* só foi lançada 4 anos depois. Esse gesto de Belchior é igualmente dialógico, no sentido bakhtiniano. Quando perguntado sobre as músicas que gostaria de ter feito para São Paulo, Belchior confessa:

Naturalmente, gostaria de ter feito algumas músicas, não somente aquelas líricas como, quem sabe, aquelas que falam de São Paulo conflitante, moderna contemporânea e a melhor cidade da América do Sul. (Como exemplo cito) “Sampa” do Caetano Veloso; já fiz uma chamada “Vamos passear nas ruas de São Paulo”. Mas eu também gostaria de assinar uma música de Adoniram Barbosa: “Saudosa Maloca”. (E também) incluiria “Construção”, do Chico. (Disponível em: <<http://www.brazilianmusic.com.br/belchior>>. Acesso em: 10 dez. 2006).

No que se refere à relação entre Belchior e Gil, o processo de composição da canção *Bucaneira*²⁸⁸ (1987), de Belchior, assemelha-se ao de *Soy loco por ti, América*²⁸⁹ (1967), de Gil e Capinan.

Maria / Muita coisa sucedeu / Daquele tempo pra cá / O Brasil aconteceu ã / ... o maior, o que é que há? / Em terras americanas / Saltou feliz, certo dia / Vinha com três caravelas: / A Pinta, a Nina / E a Santa Maria

²⁸⁷ *Sampa* (do disco *Muito* - Dentro da estrela azulada, 1978, Editora Gapa 60454237 BRPGD7800005)

Alguma coisa acontece no meu coração / Que só quando cruza a Ipiranga e Av. São João / É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi / Da dura poesia concreta de tuas esquinas / Da deselegância discreta de tuas meninas / Ainda não havia para mim Rita Lee / A tua mais completa tradução / Alguma coisa acontece no meu coração / Que só quando cruza a Ipiranga e avenida São João // Quando eu te encarei frente a frente e não vi o meu rosto / Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto, mau gosto / É que Narciso acha feio o que não é espelho / E à mente apavora o que ainda não é mesmo velho / Nada do que não era antes quando não somos mutantes / E foste um difícil começo / Afasto o que não conheço / E quem vem de outro sonho feliz de cidade / Aprende depressa a chamar-te de realidade / Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso // Do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas / Da força da grana que ergue e destrói coisas belas / Da feia fumaça que sobe, apagando as estrelas / Eu vejo surgir teus poetas de campos, espaços / Tuas oficinas de florestas, teus deuses da chuva / Pan-Américas de Áfricas utópicas, túmulo do samba / Mas possível novo quilombo de Zumbi / E os Novos Baianos passeiam na tua garoa / E novos baianos te podem curtir numa boa

²⁸⁸ *Bucaneira* (com Caio Sílvio e Gracco) (75)

(...) Alô, alô mozuélas que sueltam la papaya! / Caiam por cima de mim, / Caiam por cima de mim! / Jambalaia, eu topo essa vaia! Tomara que caia, / Caiam por cima de mim, / Caiam por cima de mim! // Suando - soando uma salsa Caymi, e sem sair do bem-bom / Um rum, bumbuns... Um hum, hum com Valdir Calmon / Haiti, ai de mim! Suriname, ai de ti! Uma lambada a l'amour! / Botha pra fora - apartheid! Áfricas do Sul! // Alá-lá-ô, que calor! Alá-lá-ô! / Alá-lá-ô, que calor! Alá-lá-ô! / Alá-lá-ô, que calor! Alá-lá-ô! / Alá-lá-ô, que calor! Alá-lá-ô! // Bucaneiras e guantameras de José Martí! / Mi corazón guarani, / Peri beija Ceci / Indios, blancos, crioulo (...)

²⁸⁹ *Soy loco por ti, América* (Capinan/Gilberto Gil) – gravada por Caetano Veloso em 1967.

Soy loco por ti, América / Yo voy traer una mujer playera / Que su nombre sea Martí / Que su nombre sea Martí / Soy loco por ti de amores / Tenga como colores la espuma blanca de Latinoamérica / Y el cielo como bandera / Y el cielo como bandera // Soy loco por ti, América / Soy loco por ti de amores // Sorriso de quase nuvem / Os rios, canções, o medo / O corpo cheio de estrelas / O corpo cheio de estrelas / Como se chama a amante / Desse país sem nome, esse tango, esse rancho, / esse povo, dizei-me, arde / O fogo de conhecê-la / O fogo de conhecê-la // Soy loco por ti, América / Soy loco por ti de amores // El nombre del hombre muerto / Ya no se puede decirlo, quién sabe? / Antes que o dia arrebeite / Antes que o dia arrebeite / El nombre del hombre muerto / Antes que a definitiva noite se espalhe em Latinoamérica / El nombre del hombre es pueblo / El nombre del hombre es pueblo // Soy loco por ti, América / Soy loco por ti de amores // Espero a manhã que cante / El



Soy loco por ti, América misturando rumba, cumbia e mambo²⁹⁰, com parte da letra em espanhol, faz uma declaração em favor da revolução comunista/socialista cubana e uma homenagem a Che Guevara, à época, recentemente assassinado. Do mesmo modo, a salsa merengue *Bucaneira*²⁹¹ utiliza-se tanto da mesclagem de ritmos, juntando marchinhas carnavalescas (*O que é que a baiana tem?* de Dorival Caymmi²⁹², 1938; e *Alá-lá-ô*²⁹³ de

nombre del hombre muerto / Não sejam palavras tristes / Soy loco por ti de amores / Um poema ainda existe / Com palmeiras, com trincheiras, canções de guerra, / quem sabe canções do mar / Ai, hasta te comover / Ai, hasta te comover // Soy loco por ti, América / Soy loco por ti de amores // Estou aqui de passagem / Sei que adiante um dia vou morrer / De susto, de bala ou vício / De susto, de bala ou vício / Num precipício de luzes / Entre saudades, soluços, eu vou morrer de bruços / nos braços, nos olhos / Nos braços de uma mulher / Nos braços de uma mulher // Mais apaixonado ainda / Dentro dos braços da camponesa, guerrilheira, / manequim, ai de mim / Nos braços de quem me queira / Nos braços de quem me queira // Soy loco por ti, América / Soy loco por ti de amores /

²⁹⁰ A **rumba** é uma dança cubana em compasso binário e ritmo complexo que influenciou e foi incorporado ao Flamenco. Em termos da melodia, a escala menor harmônica não é tão utilizada quanto nos outros palos, sendo que geralmente uma escala diatônica predomina e interage em breves momentos com a menor harmônica em suas notas ciganas (o que de certo modo ajuda a manter as características do flamenco nesse estilo diferente). Um bom exemplo de Rumba (como palo Flamenco) é a canção *Entre dos Águas* composta por Paco de Lucía.

A **cumbia** é hoje o ritmo musical mais popular da Argentina. Até em lugares distantes de grandes centros populacionais, como por exemplo Bariloche, a cumbia predomina. Ouve-se cumbia nos guetos portenhas, nas residências, em todos os lugares. Além disso, a Argentina vem produzindo enormes talentos no gênero. A Argentina hoje "exporta" sua cumbia para o mundo inteiro, com apresentações de seus principais conjuntos, como o Rafaga em shows na Europa e o Kumbia Kings em shows nos EUA (país onde vivem, mas não deixam a cumbia argentina de fora de suas músicas).

O **mambo** é um estilo musical e de dança originária de Cuba. A história do mambo moderno tem início em 1939 quando Orestes López e Cachao López escreveram uma *danzón* (estilo com origens na *contradanza* espanhola e a *contredanse* francesa) chamada "Mambo", com o uso de ritmos derivados da música africana. A *contradanza* chegou a Cuba no século XVIII, onde se tornou conhecida como *danza*. A chegada dos negros haitianos no final do século mudou a *contradanza*, acrescentando a ela o cinquillo (também encontrado em outro descendente da *contradanza*, o Tango argentino). Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/>

²⁹¹ A raiz da palavra bucaneiro está no francês boucanier. O boucan é um grelhador usado para fazer carne defumada. Este é uma forma de preservar carne dos índios nativos das Caraíbas Arawak, que ensinaram a técnica aos colonizadores ilegais em Hispaniola (atual ilha do Haiti e República Dominicana). Estes colonos intrusos caçaram o gado e porcos selvagens e usaram o boucan para preservar a carne para depois comer ou vender aos navios que passavam. Os caçadores que viviam do boucan, ficaram conhecidos por bucaneiros.

Este termo inglês refere-se aos piratas originários dos portos das Caraíbas, que inicialmente atacavam os navios e cidades espanholas nas Caraíbas e na América Central. Expulsos e perseguidos do território espanhol, os caçadores juntaram-se a grupos de escravos e cortadores de lenha do México que tinham fugido, desertores, antigos soldados e outros que tinham sido atacados por navios espanhóis, por isso, este tipo de piratas tinha grande ódio aos espanhóis e semearam a vingança nos navios destes.

Rapidamente a palavra bucaneiro se tornou comum, e no século XVII foi usada para denominar os piratas e corsos que tinham formado fortalezas nas Índias Ocidentais. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/>

²⁹² Seu primeiro grande sucesso, na voz de Carmen Miranda, no filme *Banana da Terra*, lançado no Carnaval de 1939. Carmen Miranda (1909-1955), pseudônimo de Maria do Carmo Miranda da Cunha, nasceu em Portugal, na zona rural de Marco de Canavezes. Veio para o Brasil com 18 meses. Quando Carmen Miranda, em 1939, chegou ao Porto de Nova Iorque, era uma ilustre desconhecida do público americano. Bastou-lhe, porém, um mês para conquistar a feira mundial, a Broadway e extraordinária popularidade.

²⁹³ A história de "Alá-Lá-Ô" começou no carnaval de 1940, quando um bloco do bairro da Gávea cantou nas ruas a marcha "Caravana", de autoria de seu patrono Haroldo Lobo, que tinha apenas estes versos: "Chegou, chegou a nossa caravana / viemos do deserto / sem pão e sem banana pra comer / o sol estava de amargar / queimava a nossa cara / fazia a gente suar". Meses depois, preparando o repertório para o carnaval de 41, Haroldo pediu a Antônio Nássara para completar a composição. Achando a idéia (a caravana, o deserto, o calor...) bem melhor do que os versos, ele logo faria esta segunda parte: "Viemos do Egito / e muitas vezes nós tivemos que rezar / Alá, Alá, Alá, meu bom Alá / mande água pra Ioiô / mande água pra Iaiá / Alá, meu bom Alá". Conta Nássara - em depoimento realizado para o Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro, em 1983 - que, quando Haroldo tomou conhecimento dos versos, com a palavra "Alá" repetida várias vezes, entusiasmou-se: "Mas que palavra você me



Haroldo Lobo e Nássara) à salsa, à lambada e à guantanamera, quanto de trechos da língua hispânica. O mesmo Caymmi aparece ainda como protagonista da canção-tributo *Buda nagô*²⁹⁴ e referido em *Parabolicamará*²⁹⁵, por meio da citação dos personagens da sua trágica *A jangada voltou só*²⁹⁶.

Na música *A luta contra a lata ou a falência do café*, de 1968, Gil inicia com os versos *Alô, mulatas! Alô mulatas!* Esses versos, em *Bucaneira*, foram transformados em um só e vertidos para o espanhol, dando origem ao *Alô, alô mozuelas*.

Belchior, assim como Gil em *Cibernética*²⁹⁷ (1974) fazia referência ao discurso científico. Talvez a canção que melhor revele essa característica seja *Fotografia 3X4*, na qual o discurso científico da Lei da Gravidade de Isaac Newton é usado para reforçar o fatalismo do homem do nordeste: o de migrar²⁹⁸.

Vimos que Belchior cita textual e melodicamente o grupo musical Rolling Stones. A mesma homenagem à banda de rock já tinha sido feita por Gilberto Gil, em 1975, na música *Satisfação*:

arranjou, rapaz!". E ali, na hora, criou o refrão "Alá-lá-ô, ô-ô-ô ô-ô-ô / mas que calor, ô-ô-ô ô-ô-ô", ponto alto da composição. Ainda no mesmo depoimento, Nássara ressalta a atuação de Pixinguinha, como arranjador, na gravação inicial: "Era a última sessão de gravação para o carnaval de 41. Se não fosse gravado naquela sessão, só sairia no ano seguinte. Então, corri à casa de Pixinguinha, na rua do Chichorro, no Catumbi. Era um sábado de verão e o maestro, cheio de serviço, estava trabalhando sem camisa, encharcado de suor. Mesmo assim, ele teve a boa vontade de dar prioridade à minha música, começando a fazer imediatamente o arranjo, que ficou uma beleza, com uns três ou quatro enxertos de sua autoria". Além da criativa introdução, Pixinguinha soube vestir "Allah-lá-ô" com uma orquestração exemplar, em que mais uma vez utilizou o recurso da modulação na sessão instrumental, que começa e termina com duas brilhantes passagens, primeiro subindo a lá maior e depois retornando a sol maior, tonalidade do cantor. Em 1980, num artigo em *Manchete*, David Nasser declarou-se autor da letra de "Caravana", embrião de "Allah-la-ô". Fonte: <http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/04/allah-la.html>

²⁹⁴ Gravada por Gil e Nana Caymmi no CD *Parabolicamará* em 1991.

²⁹⁵ Gravada por Gil, como faixa-título do seu CD citado acima.

(...) Esse tempo não tem rédea / Vem nas asas do vento / O momento da tragédia / *Chico, Ferreira e Bento* / Só souberam na hora do destino apresentar / Ê, volta do mundo, camará / Ê-ê, mundo dá volta, camará

²⁹⁶ A jangada saiu / Com Chico Ferreira e Bento / A jangada voltou só / Com certeza foi lá fora, / algum pé de vento / A jangada voltou só... / Chico era o boi do rancho / Nas festa de Natar / Chico era o boi do rancho / Nas festa de Nata / Não se ensaiava o rancho / Sem com Chico se conta / E agora que não tem Chico / Que graça é que pode ter / Se Chico foi na jangada... / E a jangada voltou só... a jangada saiu / Com Chico / Ferreira e Bento / A jangada voltou só / Com certeza foi lá fora, / algum pé de vento / A jangada voltou só... / Bento cantando modas / Muita figura fez / Bento tinha bom peito / E pra cantar não tinha vez / As moça de Jaguaripe / Choraram de fazê dó / Seu Bento foi na jangada

²⁹⁷ Lá na alfândega Celestino era o Humphrey Bogart / Solino sempre estava lá / Escrevendo: "Dai a César o que é de César" / César costumava dar // Me falou de cibernética / Achando que eu ia me interessar / Que eu já estava interessado / Pelo jeito de falar / Que eu já estivera estado interessado nela // Cibernética / Eu não sei quando será / Cibernética / Eu não sei quando será / Mas será quando a ciência / Estiver livre do poder / A consciência, livre do saber / E a paciência, morta de esperar / Aí então tudo o tempo / Será dado e dedicado a Deus / E a César dar adeus às armas caberá / Que a luta pela acumulação de bens materiais / Já não será preciso continuar / A luta pela acumulação de bens materiais / Já não será preciso continuar // Onde lia-se alfândega leia-se pândega / Onde lia-se lei leia-se lá-lá-lá // Cibernética / Eu não sei quando será / Cibernética / Eu não sei quando será

²⁹⁸ (...) Pois o que pesa no Norte, pela Lei da Gravidade (disso Newton já sabia) cai no Sul, grande cidade... (...)



Agora olhe pro céu / Agora olhe pro chão / Agora repare a luz / Que vem lá do caminhão //
 Rolling's tão tocando bem / Rolling's tão tocando mal / Rolling's tão tocando mil / Na boca do
 pessoal // Posso ter não satisfação / Posso ter não satisfação

Na música *Ela* (1975)²⁹⁹, Gil faz um tributo à presença da música e da mulher na vida das pessoas. Essa canção, de acordo com Gil, é sobre o princípio feminino, estimulado nele pela música e pela mulher. As palavras *musa* e *música* são associadas, porque, segundo Gil, há entre elas uma correlação semântica. Já em Belchior, na balada com temperos de música latina *Bela*³⁰⁰, a sua musa inspiradora assume papéis bem mais diversificados do que a de Gil, os de mãe, de irmã, de mulher e de criança. Aqui, a mulher é comparada não à música, mas às letras do alfabeto e a um poema, assim como na balada *Brotinho de bambu* (*um hai-cai és tu*). Mais uma vez se revela, nesse momento, a formação de Belchior, que se deu muito mais pelo gosto pela poesia do que pela música. A mesma idéia do amor pela palavra encontra-se no reggae com tempero cubano *Paraíso* (*Palavra tão amiga minha / e, de si mesma, tão vizinha da palavra amor*). Em *Bela* há também a referência ao título e trecho de duas músicas de Chico Buarque de Holanda: *Bárbara*³⁰¹ e *Beatriz*³⁰², musas inspiradoras de Buarque.

Quando falamos no investimento genérico, vimos que Belchior apropria-se de procedimentos concretistas para compor suas letras. Essa mesma estratégia já tinha sido adotada pelos tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil. A canção *Batmakumba*³⁰³ tanto é

²⁹⁹ Eu vivo o tempo todo com ela / Ela / Eu vivo o tempo todo pra ela // Minha música / Musa única, mulher / Mãe dos meus filhos, ilhas de amor / Cada ilha, um farol / No mar da procela, ela / Ela / Ela que me faz um navegador / Sobre tudo ela / Ela que me faz um navegador

³⁰⁰

Ela

é

bela

Bela como a luz elétrica, mensagem pura:

como as letras do alfabeto, estas estrelas;

como o (um) poema concreto, claro projeto;

como um lugar comum secreto... ela.

Ela:

minha (a)ventura, minha bem-aventurança; / minha mãe, minha irmã, minha mulher, minha criança; / raiz do meu cantar, matriz da minha contradança; / bárbara Beatriz é ela. (...)

³⁰¹ *Bárbara* (Chico Buarque e Ruy Guerra)

Bárbara, Bárbara / Nunca é tarde, nunca é demais (...)

³⁰² *Beatriz* (Edu Lobo e Chico Buarque)

(...) Sim, me leva para sempre, *Beatriz* (...)

³⁰³ Gravada no álbum coletivo *Tropicália* (1968).

Batmakumbayêyê batmakumbaoba

Batmakumbayêyê batmakumbao

Batmakumbayêyê batmakumba

Batmakumbayêyê batmakum

Batmakumbayêyê batman

Batmakumbayêyê bat

Batmakumbayêyê ba

Batmakumbayêyê

Batmakumbayê



inspirada na obra antropofágica de Oswald de Andrade, cuja idéia era reunir o antigo e o moderno, o primitivo e o tecnológico, quanto na poesia concreta. Para Gil, essa música não se reduz a uma canção, “é uma música multimídia, (um) poema gráfico, feita também para ser vista” (2003, p. 107).

A busca modernista de absorver o novo e o antigo, de deglutir a cultura estrangeira para construir uma nova realidade cultural brasileira, a qual foi sintetizada no *Manifesto Antropofágico*³⁰⁴ de Oswald de Andrade, é retomada nas canções de Belchior. Vejamos alguns exemplos.

No baião *Mote e glosa*, a relação *velho e novo* é posta em discussão. O enunciador diz insistentemente (43 vezes) a palavra *novo*, numa música que utiliza instrumentos mais do que tradicionais como a sanfona e o triângulo. Essa articulação entre o antigo e o moderno é a mesma colocada em cena na música *Como nossos pais*³⁰⁵.

Um dos *ethé* instaurados nas canções de Belchior é o de um homem afinado com valores essencialmente urbanos, pois vive em espaços abertos, nas ruas, nas praças e no parques de grandes cidades. É o caso da canção *Passeio*³⁰⁶. Esse sujeito contrapõe a *tradição*,

Batmakumba
 Batmakum
 Batman
 Bat
 Ba
 Bat
 Batman
 Batmakum
 Batmakumba
 Batmakumbayê
 Batmakumbayêyê
 Batmakumbayêyê ba
 Batmakumbayêyê bat
 Batmakumbayêyê batman
 Batmakumbayêyê batmakum
 Batmakumbayêyê batmakumbao
 Batmakumbayêyê batmakumbaoba

³⁰⁴ O movimento antropofágico foi uma manifestação artística brasileira da década de 1920. Baseado no Manifesto Antropofágico escrito por Oswald de Andrade, o movimento antropofágico brasileiro tinha por objetivo a deglutição (daí o caráter metafórico da palavra “antropofágico”) da cultura do outro externo, como a norte americana e européia e do outro interno, a cultura dos ameríndios, dos afro-descendentes, dos euro-descendentes, dos descendentes de orientais. Foi um dos marcos do modernismo brasileiro (http://pt.wikipedia.org/wiki/Movimento_antropof%C3%A1gico).

³⁰⁵ (...) Mas é você que ama o passado e que não vê... / É você que ama o passado e que não vê / Que o novo, o novo, sempre vem (...)

³⁰⁶ vamos andar / pelas ruas de são paulo / por entre os carros de são paulo / meu amor vamos andar / e passear. / vamos sair pela rua da consolação / dormir no parque em plena quarta-feira / e sonhar com o domingo em nosso coração / meu amor meu amor meu amor / a eletricidade / desta cidade / me dá vontade de gritar / que apaixonado eu sou / neste cimento / meu pensamento / e meu sentimento / só têm o momento de fugir / no disco voador / meu amor meu amor meu amor / a eletricidade / desta cidade / me dá vontade de gritar / que apaixonado eu sou / neste cimento / meu pensamento / e meu sentimento / só têm o momento de fugir / no disco voador / vamos andar



entanto, o enunciador encontra-se distante do seu lugar de origem. Belchior também dialoga interdiscursivamente com Drummond, que fez o poema *Nova canção do exílio*³¹² (Carlos Drummond de Andrade). A mesma temática (o exílio) é figurativizada de maneira diferente nesses textos.

A canção que consideramos ser a *canção do exílio* na versão de Belchior é *Tudo outra vez*:

Há tempo (muito tempo) que eu estou longe de casa. / E nessas ilhas cheias de distância / O meu blusão de couro se estragou. / Ouvi dizer num papo da rapaziada / que aquele amigo que embarcou comigo, / cheio de esperança e fé, já se mandou. // Sentado à beira do caminho pra pedir carona, / tenho falado à mulher companheira: / – Quem sabe lá no trópico a vida esteja a mil! / E um cara que transava à noite no “Danúbio Azul” / me disse que faz sol na América do Sul / que nossas irmãs nos esperam no coração do Brasil. // Minha rede branca! Meu cachorro ligeiro! / Sertão! Olha o Concorde que vem vindo do estrangeiro: / o fim do termo “SAUDADE” como um charme brasileiro / de alguém sozinho a cismar. / Gente de minha rua! Como eu andei distante! / (Quando eu desapareci, ela arranjou um amante.) / Minha normalista linda! Ainda sou estudante / da vida que eu quero dar. // Até parece que foi ontem minha mocidade. / Com diploma de sofrer de outra Universidade, / minha fala nordestina, quero esquecer o francês. / E vou viver as coisas novas, que também são boas, / o AMOR/HUMOR das praças cheias de pessoas. / Agora eu quero tudo: tudo outra vez! //

Nela, um sujeito longe de casa (*a América do Sul, o Trópico*) há um tempo longo, narra, por meio de uma balada dolente, seu percurso difícil junto à mulher companheira (*Sentado à beira do caminho pra pedir carona*). No relato, relembra com saudade a época de juventude (*Até parece que foi ontem minha mocidade. / Com diploma de sofrer de outra Universidade, / minha fala nordestina, quero esquecer o francês.*), a *rede branca*, o *cachorro ligeiro* e manifesta um desejo de voltar (*– Quem sabe lá no trópico a vida esteja a mil! / E um cara que transava à noite no “Danúbio Azul” / me disse que faz sol na América do Sul / que nossas irmãs nos esperam no coração do Brasil.*). Contudo, o sujeito enunciador que, por vezes, parece frustrado com sua trajetória fora “de casa” (*Ouvi dizer num papo da rapaziada / que aquele amigo que embarcou comigo, / cheio de esperança e fé, já se mandou.*), não se arrepende do seu trajeto de vida, encerrando a canção de forma enfática com o *Agora eu quero tudo: tudo outra vez!*.

De acordo com as canções de Belchior analisadas, vimos que os compositores brasileiros com os quais o cearense mais dialoga (tanto intertextual quanto interdiscursivamente) são Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso, o que se evidencia

³¹² *Nova canção do exílio* (Carlos Drummond de Andrade)

Um sabiá / na palmeira, longe. / Estas aves cantam um outro canto. // O céu cintila / sobre flores úmidas. / Vozes na mata, / e o maior amor. // Só, na noite, / seria feliz: / um sabiá, / na palmeira, longe. // Onde tudo é belo / e fantástico, / só, na noite, / seria feliz. / (Um sabiá, / na palmeira, longe.) // Ainda um grito de vida / e voltar / para onde é tudo belo / e fantástico: / a palmeira, o sabiá, / o longe.



na referência nominal interdiscursiva de *Baihuno*³¹³. Por isso, acreditamos que na canção *Ter ou não ter*³¹⁴ também haja uma alusão interdiscursiva aos seus colegas de profissão Chico, Caetano e Gil, os quais ingressaram no contexto da música brasileira antes de Belchior.

Com relação às parcerias de Belchior, tanto no que se refere à composição de letras quanto à realização de shows, um fato nos chamou a atenção. Apesar dele ter composto músicas com uma quantidade considerável de parceiros letristas e também intérpretes, como Eduardo Larbanois, Toquinho, Jorge Mello, Ednardo, Rodger Rogério, Dominginhos, Gilberto Gil, João Bosco, Fausto Nilo etc., canta em seus discos de carreira somente uma única música com a participação de outro intérprete: *Aguapé*, a qual Belchior interpreta ao lado de Raimundo Fagner³¹⁵. Também com seu parceiro de *Mucuripe*, Belchior interpretou a canção *Na hora do almoço* (tendo *Águas de março* como música incidental). Dessa vez, em um show gravado por Mário Luiz Thompson, que está no DVD inédito *Bem te vi - Momentos da MPB*.

Mais comum na vida artística de Belchior é a participação em discos de outros intérpretes³¹⁶. Nos álbuns de Edmar Gonçalves e Aparecida Silvino, Belchior interpreta, junto desses, músicas de sua autoria (*Brasileiramente linda* e *Não leve flores*, respectivamente). Já nos CDs de Ednardo, Zé Ramalho, Ricardo Bacelar e Nonato Luís, Belchior apresenta-se somente como intérprete de canções de outros letristas. É o caso do disco coletivo *O Grande Encontro III*, no qual Belchior canta a música *Garoto de Aluguel* (Zé Ramalho) ao lado do seu autor. Ao que se percebe, a relação entre o compositor cearense e o paraibano é bastante harmoniosa. A música *Garoto de Aluguel* já tinha inclusive sido gravada por Belchior em seu disco de intérprete *Vício elegante*, em 1996. No fim da interpretação dessa música no DVD *O Grande Encontro III*, Zé Ramalho dá o seguinte depoimento com relação a Belchior:

Bel foi um dos grandes poetas da nossa geração que cantou como poucos a história dos nordestinos quando começaram a desembarcar por aqui (todos sem parentes importantes e vindos do interior... sem dinheiro no banco).

³¹³ (...) Fosse eu um Chico, um Gil, um Caetano, e cantaria, todo ufano: (...)

³¹⁴ (...) Por isso eu fui ao Navalha, falei com Papel de Seda / *malandros amigos meus, que tinham vindo há mais tempo*.

³¹⁵ Essa música já tinha sido gravada por Fagner no LP coletivo *Soro*, em 1979.

³¹⁶ Ver seção *Extras* do CD interativo.



5.3 Relações metadiscursivas

Nesse momento, analisamos como o compositor cearense relaciona-se com os textos de sua autoria e com sua própria prática discursiva. Para isso, utilizamos as categorias *paratextualidade*, *autotextualidade* e *autodiscursividade*.

A análise da metadiscursividade adotada por Belchior em suas canções foi feita de acordo com a **interpretação** dessas canções, tomando esse conceito como o vê Eni Orlandi (2004, p. 64). Como elementos que compõem o processo interpretativo de uma música, estamos considerando todas as escolhas feitas pelo cantor/compositor cearense para a *execução e/ou registro* das canções (letras, melodias, harmonias, material gráfico dos álbuns, modos de cantar, vestimentas, gestualidade etc.). O objetivo foi, então, observar quais *imagens* Belchior, a partir da interpretação (letras, harmonias e melodias, entonação, vestuário, gestos) das canções, constrói de si e do outro, ou seja, como esse sujeito discursivo representa-se a si mesmo e ao seu co-enunciador. Em resumo, nossa curiosidade foi saber que *ethos* ou que *ethé* podem ser depreendidos a partir da interpretação dessas canções.

• PARATEXTUALIDADE

Agora, analisamos a relação entre o conteúdo das letras das canções de Belchior e o seu título, a capa dos álbuns e as ilustrações dos encartes.

Costa (2001, p. 14), segundo comentaremos mais à frente, delinea algumas possibilidades de significação do título da canção *A palo seco*. Um deles – e o que nós reforçamos – é que a expressão pode significar esgotamento provindo do excesso de fala. Um dos fatos que corroboram esse sentido pode ser verificado na capa³¹⁷ do álbum homônimo que contém essa canção, único que tem direção de produção de Belchior. Na capa, em um tom verde desbotado, encontra-se, do lado direito, os títulos das canções em caixa alta e, do lado esquerdo, o rosto de Belchior de perfil, barbado, de olhos fechados, cabelos assanhados e com a boca entreaberta. A imagem de um homem vestido com uma camisa branca sugere que ele está sentado no chão, com a cabeça encostada em uma parede, com as mãos sobre os joelhos curvados, numa representação típica do homem nordestino/sertanejo que se acocora no fim da tarde pra conversar ou para descansar da lida diária. O rosto sugere sofrimento, cansaço. Essa

³¹⁷ Capa de Oscar Paolillo com foto de Mário Luiz Thompson.



fadiga pode estar associada tanto a uma fala demasiada e que nunca é ouvida, como representa a canção *Bebelo* (*bla, bla, bla*); quanto ao cansaço provocado pela maquinização da indústria, evidenciado em *Máquina II*; também ao percurso árduo do imigrante, instaurado em *Passeio* e na balada clássica *Rodagem* e, finalmente ligado ao lugar último do descanso, o cemitério, como propõe a canção de mesmo nome.

O segundo disco de Belchior, *Alucinação*, traz na capa o rosto de seu autor, junto com seu nome e o nome do disco. Assim como no primeiro álbum, aqui Belchior está de olhos fechados e com o rosto curvado para trás. Mas enquanto em *A palo seco* o rosto de Belchior foi apenas fotografado, em *Alucinação* seu rosto foi pintado por ele mesmo, como aparece no verso do encarte. No desenho (pastel 12, 5 x 16 cm), sua imagem de rosto aparece de perfil; no cérebro, surge um conjunto de componentes elétricos no lugar das terminações nervosas; essas ligações também saem pela boca. Ainda é exibido um desenho de um escorpião, signo de Belchior: o oitavo do Zodíaco, relativo aos que nascem entre 23 de outubro e 21 de novembro. Como se revela a partir da capa, nesse disco, até hoje o mais representativo da sua carreira artística, existe uma ligação intensa entre o sujeito empírico Belchior e o trabalho que está expresso ali. Diferente do disco anterior, todas as músicas de *Alucinação*, além de ter um arranjo próprio com melodias específicas, retratam de uma forma singular problemas específicos de uma geração brasileira. Sobre o significado do disco, ele próprio observa:

Alucinação foi importantíssimo pra mim. Foi meu lançamento como autor, letrista e intérprete (...) Ele foi pensado durante dois anos como o diário de uma geração. É uma viagem ao redor do quarto, da alma, do corpo, das perspectivas de cada um (Jornal *O Povo*, 30/06/76 apud PIMENTEL, 1994, p. 111).

Na capa do terceiro disco de Belchior, *Coração selvagem*, somente seu rosto com o torso nu e seu nome no canto inferior direito; pela primeira vez aparece de olhos abertos, encarando fixamente o espectador-ouvinte. Na contracapa, mais um desenho de Belchior, o mesmo que está no verso do encarte. Segundo Sanches (2004, p. 237), nesse álbum, “um novo rótulo foi agregado à imagem do macho latino-americano bigodudo: de *sex-símbol*”. Essa manifestação de um personagem que possui apelo sexual, tal qual Elvis Presley, James Dean, Marlon Brando e Marilyn Monroe, aparece na canção título do disco, a balada *Coração selvagem*, e na balada-blues *Todo sujo de baton*.

Na capa do álbum de 1978, chamado sugestivamente de *Todos os sentidos*, aparece a imagem de um Belchior em um fundo negro, segurando um charuto, com a camisa aberta e desalinhada, a mão no rosto e com os olhos fixos no espectador-ouvinte. O curioso é que tanto o nome do disco quanto o do cantor aparecem não mais em caixa-alta, como nos anteriores,



mas em letra cursiva ou letra humanística³¹⁸. Na contracapa, um desenho de Belchior e no encarte aparecem mais 11 desenhos (dos quais, oito são imagens de pessoas) do letrista/artista plástico e, novamente, a figura de um escorpião. Para Sanches, a embalagem carregava toda uma idéia sexista.

Desde o LP anterior para cá, chegara ao Brasil o *boom* norte-americano da discothèque, sob a música-tema da novela global *Dancin'days*, interpretada pelo grupo feminino Frenéticas, que lançara seu primeiro álbum no ano anterior pela mesma Warner de Belchior. Havia no ar uma nova proposta hedonista, de “política do corpo”, de vale-tudo sexual (SANCHES, 2004, p. 239).

Conforme Sanches, nesse disco, Belchior seguiria apenas a proposta da gravadora: a de “injetar no Brasil balanço *funk*, música para dançar e energia sexual”. Essa política do corpo, já pressuposta no nome do LP é estabelecida nas baladas *Divina Comédia Humana*, *Sensual*, *Brincando com a vida* e *Bel-prazer* e no funk-abolerado *Como se fosse pecado*. Já o estilo discothèque foi representado pelas próprias Frenéticas, que participaram do vocal do *funk-black-music* *Corpos terrestres*. E finalmente, a música sacra *Humanum hum* tem a função de redimir de todos os pecados esses sujeitos sensuais que brincavam com a vida e viviam a *bel-prazer*, num mundo cujos valores são medidos pelo *ter ou não ter*.

Na capa e contracapa de *Era uma vez um homem e o seu tempo/Mêdo de avião*, somente o rosto de Belchior em destaque e seu nome. A idéia do hedonismo aliada a *disco music* do álbum anterior não deixou nenhum vestígio em *Mêdo de avião* e foi substituída pela melancolia. A imagem da capa, numa sugestão a Che Guevara, é um pastiche à famosa pintura feita pelo artista plástico estadunidense Jim Fitzpatrick, a partir da foto tirada por Alberto Korda, que se tornou a segunda imagem mais difundida da era contemporânea, atrás apenas de uma imagem de Jesus Cristo.



³¹⁸ Essa designação foi dada no séc. XIX à letra livresca vertical, surgida nos escritórios dos calígrafos florentinos quatrocentistas, como recriação da minúscula carolina, e que serviu de modelo aos primeiros tipos romanos de caixa-baixa.



A capa de *Mêdo de avião* funciona como uma ligação entre as idéias pregadas pelo revolucionário Ernesto Guevara de la Serna e o conteúdo utópico latino-americano das canções, principalmente de *Retórica sentimental*, *Pequeno perfil de um cidadão comum*, *Meu cordial brasileiro* e *Voz da América*. O ethos expresso nessas canções é o de um homem jovem, politizado, “antenido” com as questões sociais e principalmente com um projeto utópico revolucionário; homem esclarecido, consciente da sua forma de cantar agressiva e ferina que reflete uma realidade injusta e atual. O nome de Che aparece mais uma vez no baião estilizado *Baihuno*³¹⁹, que faz referência captativa à famosa máxima criada por Che: *Hay que endurecerse, pero sin perder la ternura jamás*³²⁰.

O cartaz referido em *Velha roupa colorida* – pelo seu valor histórico como meio de divulgação em importantes movimentos de caráter político – é impresso de forma cursiva na letra de *Comentário a respeito de John* e com letra em caixa-alta em *Meu cordial brasileiro*.

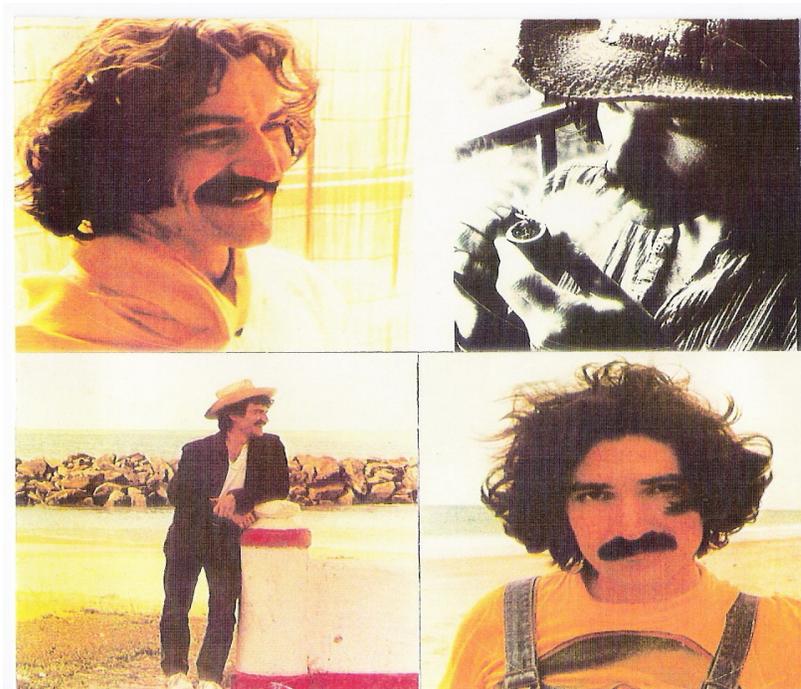
Na primeira canção, o cartaz mais se parece com uma correspondência pessoal, pelo tipo de letra usado, pelo conteúdo da mensagem e pelo formato horizontal transposto para o encarte. A carta adquire, então, a função de simular uma cumplicidade entre os dois co-enunciadores: o sujeito discursivo e João. Por trás dela, há o objetivo de revelar uma proximidade entre os discursos de Belchior e o de John Lennon. Em *Meu cordial brasileiro*, a verticalidade, a letra de forma e o tipo de mensagem escrita reproduzem exatamente o cartaz típico, um suporte feito para ser afixado de forma que seja visível em locais públicos e cuja função principal é a de divulgar informação.

Objeto direto, o 6º disco de Belchior, apresenta uma novidade. Seu “álbum branco” trazia quatro adesivos com imagens diferentes pra colar na parte central da capa. Assim, sob um fundo branco, aparecem mais uma vez somente a imagem de Belchior dentro de um círculo e, logo acima, seu nome em caixa alta e o nome do disco em letras de forma minúsculas. Esse é o primeiro disco em que Belchior surge de corpo inteiro. Aqui, o foco não é mais em seu rosto; a corporalidade é a de um sujeito com chapéu de palha, na praia, numa representação do sertanejo que vai ver o mar, percurso que ele mesmo seguiu. Na imagem 2 aparece o mesmo sertanejo acendendo um cachimbo, com chapéu de palha na cabeça e vestido com uma roupa surrada. Nas outras duas, somente o rosto de Belchior.

³¹⁹ (...) baiões bárbaros: baiunos, com a mesma dura ternura que aprendi na estrada e em Che (...)

³²⁰ *Há que endurecer-se, mas sem jamais perder a ternura.*





Analisemos agora *Aguapé*. Nessa análise, consideramos o arranjo dessa canção como elemento paratextual. O arranjo desse lamento sertanejo assemelha-se a uma trilha de cinema, pois os sons da canção juntam-se à letra, criando na mente do ouvinte imagens condizentes com o seu conteúdo.

Por exemplo, quando se fala do interior de uma casa sertaneja (*três cadeiras de madeira, / uma sala, a mesa ao centro*), entra um som de rádio com uma música de forró e uma narração de jogo de futebol. Ao se referir ao espaço exterior da casa (*Rio aberto, barco solto, / pau-d'arco florindo à porta (...)* *A velha sentada, (o ruído da renda,) / A menina sentada, (roendo a merenda,)*), surgem sons de criança brincando num “terreiro”. Ao se referir à cenografia de um enterro (*sob o qual, ainda há pouco, / eu enterrei a filha morta.*), é ouvido um canto gregoriano (*Salmo dos exilados*). Pouco antes da conclusão da música, na qual o enunciador comprova de forma cruel a apatia do lugar (*Aqui não acontece nada, não. ABSOLUTAMENTE nada.*), aparecem sons que simulam ação e suspense, indicando o clímax da história, ou seja, que o fim se aproxima.

Na capa de *Paraíso*, primeiro disco em que Belchior gravou músicas de outros compositores, entre os quais Guilherme Arantes e Arnaldo Antunes, são mantidos o branco do disco anterior e a imagem de Belchior no centro do LP. Triângulos de cores variadas (verde, amarelo, azul e vermelho) sobrepõem-se sobre o fundo totalmente branco fazendo com que a foto de Belchior fique inserida dentro de um losango. Na contracapa, dois triângulos (verde e



vermelho) unem-se formando um quadrado. No encarte, seis desenhos de Belchior – que não apareciam desde *Todos os sentidos* – misturam-se às letras. O título da música que nomeia o disco faz, mais uma vez, referência ao texto de Dante. E também aponta para a temática das canções *E que tudo mais vá para o céu* e *Do Mar, do céu, do campo*, cujas letras instauram a topografia do Éden.

Na capa³²¹ em vermelho, preto e branco de *Cenas do próximo capítulo*, aparece mais uma vez somente a imagem de Belchior acompanhada do seu nome (centralizado acima) e do nome do álbum (centralizado abaixo). Sobre o fundo preto se sobrepõe o rosto de Belchior dentro de uma tela de TV. No encarte, há a seqüência de quatro tubos de TV, novamente com a imagem de Belchior. Na contracapa são vinte e cinco tubos de televisão com Belchior no centro da tela. O interessante é que da primeira à última imagem, um Belchior de rosto desfocado começa a ganhar contornos cada vez mais nítidos. A imagem na TV associa-se ao título do disco: As *cenas do próximo capítulo* não era uma cena qualquer. Elas serviam para guiar o telespectador, para informá-lo do capítulo seguinte. Se transplantarmos o discurso da novela para o discurso literomusical brasileiro, aquele título e a própria imagem de capa do álbum sugerem algumas leituras:

a) demonstra a necessidade de Belchior em se manter na mídia, cujo veículo mais potente é a televisão;

b) é um recado ao seu público de que, apesar de ter passado dois anos sem gravar, ainda continuava produzindo.

Vemos nas palavras do próprio Belchior, a sua preocupação no que diz respeito aos meios de comunicação:

Quem, como eu, se propõe (*sic*) a fazer um trabalho para todos os níveis, não pode criar nenhuma limitação. Sei que é importante para mim cantar em qualquer programa de auditório, como na mais educativa das emissoras de televisão. Assim como é importante me comunicar com o público através do mais acreditado dos jornais, como também pela mais popular das revistas (Encarte do *Melodrama*).

Na capa do 10º disco de carreira, *Melodrama*, a imagem de Belchior “olhando de frente” para seu *vedor* e apoiando a face com a mão direita, como em *Todos os sentidos* e

³²¹ Diagramação, edição e montagem de Eduardo Badaró. Esse álbum, lançado em LP em 1984 (Paraíso/Odeon) foi relançado em CD no ano de 1997 pela Camerati. Portanto, o mesmo disco saiu com duas capas diferentes.

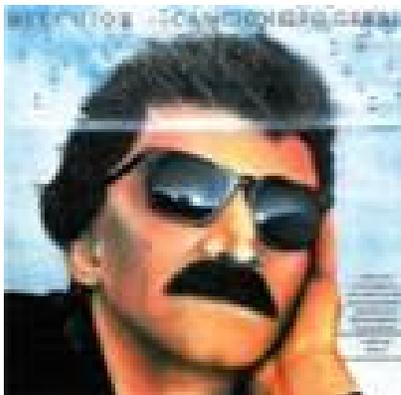


Paraíso. Seus dedos indicador e médio colocam-se sobre a bochecha, ao mesmo tempo em que o polegar, o anular e o mindinho dobram-se para segurar o queixo. Seus olhos fixos e sua fronte enrugada configuram o ethos de um pensador. Na contracapa, a destra segurando o rosto ao associar-se com um olhar que ri por acompanhar o movimento dos lábios, faz com que o ethos de um homem pensativo dê lugar ao de um homem agradável. Único álbum em que foto da capa e contracapa são diferentes. No encarte, o nome de Belchior e o do álbum apresentam-se num formato de letra cursivo. Há cinco retratos de Belchior, sendo quatro feitos por ele mesmo (auto-retratos) e um desenho é do artista plástico Campelo.

Quanto ao título desse disco, o qual comentamos acima, ele também pode se referir ao contexto de sua produção, que foi dramático. O disco saiu em 1987, mas começou a ser produzido no ano anterior. Durante o registro das canções, Belchior encarou uma greve dos músicos, o que fez com que ele ficasse um bom tempo sem gravar.

Numa das canções desse disco, a balada romântica *Dandy*, Belchior já antecipa textualmente aquilo que seria mostrado pictograficamente, quase cinco anos depois, na capa do LP *Cancioneiro geral - Ilustres desconhecidos*. É o que se vê no trecho abaixo:

*E eu, de óculos escuros, vendo a vida e o mundo azuis!*³²²



Na capa de *Elogio da Loucura* aparecem, em letra cursiva, o nome de Belchior e o nome do disco, juntamente à foto de seu rosto. O título das primeiras cinco canções estão na margem esquerda da capa. Na contracapa, mais uma gravura de Belchior (45 cm x 31 cm) e o título das últimas cinco canções na margem esquerda da contracapa.

Nesse disco, além da citação à obra de Erasmo de Roterdan, os títulos de duas canções citam as obras de Camilo Castelo Branco e de Álvares de Azevedo. Belchior afirma que a mensagem literária é central nesse trabalho, que traz como temas básicos o lado *Amor de*

³²² Itálico nosso.



Perdição, com canções de amor cujas letras aproximam-se às da literatura romântica, e *Lira dos Vinte Anos*, com composições que abordam as décadas de 70 e 80.

Na capa do último disco analisado (*Baihuno*) – criação de arte do próprio Belchior – reprodução de boneco de arte popular cearense sobre um fundo vermelho e abaixo de bandeirinhas de Volpi, nas cores da bandeira brasileira. Em cima das bandeirinhas, os nomes de Belchior e do álbum. No encarte, os títulos das canções estão com letras que imitam caligrafia. Na contracapa, aparece um rinoceronte, obra de arte do pintor alemão Alberto (Albrecht) Dürero feita em 1515, um dos maiores símbolos da capacidade humana de estereotipar algo que não se conhece, e talvez a pintura de um animal que mais exerceu influência no mundo das artes. A canção-título do álbum faz referência paratextual³²³ à pintura do alemão materializada no encarte.

Assim como em *Aguapé*, *Notícia de terra civilizada* possui elementos paratextuais. No arranjo dessa canção, seus sons também se associam à letra para reforçar seu conteúdo. A canção conta (cenografia primária) a viagem de um homem do interior para a cidade grande (cenografia secundária). Quando o narrador refere-se ao transporte da viagem (*Oh! brilho cruel do trilho / do trem que sai do sertão*), é inserido um barulho de trem, que também aparece no final da música. Esse som faz com que o momento da viagem (a cenografia secundária) torne-se mais visível do que o da cenografia principal (o narrador contando um fato que se deu no passado: *Era uma vez um cara do interior...*). O som dos vagões se movimentando geram imediatamente na mente do ouvinte a imagem de uma viagem de trem.

• AUTOTEXTUALIDADE

É comum nas canções de Belchior o estabelecimento de uma atividade dialógica com sua própria obra. Ou seja, em algumas canções, ele rearticula fragmentos de sua autoria já apresentados em outras composições.

No disco mais significativo de sua carreira, o *Alucinação*, a última canção do álbum, a música country, chamada sintomaticamente *Antes do fim*, traz um verso apresentado na canção homônima que dá nome ao LP e 6ª faixa do disco.

Antes do fim

Quero desejar, antes do fim / Pra mim e os meus amigos / Muito amor e tudo o mais / Que fiquem sempre jovens / E tenham as mãos limpas / *E aprendam o delírio com coisas reais (...)*

³²³ (...) O rinoceronte é mais decente do que essa gente demente do Ocidente tão cristão.



Alucinação

(...) A minha alucinação é suportar o dia-a-dia / *E meu delírio é a experiência com coisas reais*
 (...)

No blues *Lamento do marginal bem sucedido*, do CD *Baihuno* (1993), há a repetição de trechos de outras três canções, o *boggie-woggie Beijo molhado*, o rock *Canção de gesta de um trovador eletrônico* e o funk *O negócio é o seguinte*, as três gravadas no CD *Cenas do próximo capítulo* (1984).

Lamento do Marginal Bem Sucedido

Guardo-lhe, como um presente, o meu modo masculino, raro e fino, de *trovador eletrônico*, ciberneticamente a mil. // Oh Baby, tudo vai dar pé... Você sabe, eu também sei... Qual é o problema? / Mas, pelo sim, pelo não, me dê sua mão, igual a seu coração, e, num amasso apertado, *um beijo molhado e escandalizado daqueles de cinema*. // Oh! Baby, tudo vai dar pé... Você sabe, eu também sei... Qual é o problema? / Mas, pelo sim, pelo não, me dê sua mão, igual a seu coração, / (All we need is love!) e, num amasso apertado – da cor do pecado, *aquele beijo molhado, escandalizado* daqueles de cinema.

Beijo molhado (telecanção de novela brasileira)

Um beijo molhado, / escandalizado, / mas sintonizado / em nossa estação. / Um beijo comprado / no supermercado, / transistorizado, / beijo do Japão.

Canção de gesta de um trovador eletrônico***O negócio é o seguinte* (com Jorge Mello)**

O negócio é o seguinte: / (Oh! Trovador eletrônico, pra seu governo..., amoroso) / (...)

A canção *Beijo molhado* também reutiliza a expressão *suja de baton* (*Oh! Diana suburbana, sul-americana, / suja de baton.*), já usada para nomear uma música (*Todo sujo de baton: Na camisa toda suja de baton*) do primeiro disco de Belchior, a qual foi gravada por três vezes.

Com relação à *Canção de gesta de um trovador eletrônico*, é interessante a semelhança dela com *Rock-Romance de um robô goliardo*, as duas do CD *Cenas do próximo capítulo*. Toda a letra de *Canção de gesta* é tirada da canção anterior. Os dois rocks são tocados na mesma melodia e com o mesmo arranjo.

A balada *Arte final*, gravada em *Elogio da Loucura* e regravada em *Baihuno*, usa novamente as expressões *Os rapazes latino-americanos* e *Conheço o meu lugar!*, das músicas homônimas, gravadas em 1976 e em 1988, respectivamente.



Mas, pegue leve, não empurre, seja breve! / *Conheço o meu lugar!* // (...) // Ah! Donde estan los estudiantes? / *Os rapazes latino-americanos?* / Os aventureiros, os anarquistas, os artistas, / Os sem-destino, os rebeldes experimentadores, / Os benditos malditos – os renegados – os sonhadores? (...)

A canção *Baihuno* faz ao mesmo tempo referência nominal interdiscursiva e autotextual. No trecho *Fosse eu um Chico, um Gil, um Caetano, e cantaria, todo ufano*: “*Os Anais da Guerra Civil*”, Belchior cita o 1º Movimento da sua ópera *Baihuno*: *Os Anais da Guerra Civil*, do qual fazem parte as canções *Lamento do marginal bem sucedido* e *S.A.* Aqui, polemiza com Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso, ao dizer que esses compositores cantariam o conteúdo dessas duas canções de modo ufanista. Ou seja, em vez de criticar uma determinada realidade, vangloriar-se-iam dela.

*De primeira grandeza*³²⁴ repete a expressão *a face oculta da lua*, presente na balada com tempero nordestino *Jóia de Jade*³²⁵. É a versão belchiorana para o clássico *The dark side of the moon* (*O lado escuro da lua*) de Pink Floyd.

Na parte referente à citação, identificamos diversos modos pelos quais Belchior indica por meios de recursos tipográficos ou especificamente musicais uma fronteira que separaria o seu discurso do discurso do outro. Entre eles, as aspas, o negrito, a inserção do arranjo vocal e melódico da canção citada etc. No investimento autotextual também há essa indicação. É o que acontece quando no rock *S.A.* cita um trecho da música *Rock-romance de um robô goliardo* e para marcar a citação se utiliza da refranização desse trecho, repetindo por seis vezes a frase citada: (...) *Mas esses senhores não querem nada. / Não querem perder tempo / com essa porcaria que se chama gente.* (...).

Um outro tipo de autotextualidade diferente dos anteriores é o que se dá entre as canções *Mêdo de avião* e *Mêdo de avião II*, pois nessa segunda, diferentemente do que ocorre nas citadas *Rock-Romance de um robô goliardo* e *Canção de gesta de um trovador eletrônico* (1984), há a indicação autoral de forma separada. É o que podemos confirmar na obra *Todas as letras* (2003, p. 275), que diz que a música *Mêdo de avião II* foi feita por Belchior e a letra por Gilberto Gil. Já a canção *Mêdo de avião* é indicada no álbum de Belchior trazendo o cearense como seu autor único.

Tendo em conta que *Mêdo de avião* é a primeira faixa do disco e que *Mêdo de avião II* é a última, além de trazer a indicação numérica, consideramos que a segunda foi composta baseada na primeira. Vejamos, então, as duas letras:

³²⁴ (...) e *a face oculta da lua* – que é a minha! / aparece iluminada. (...)



Mêdo de avião

Foi por medo de avião / que eu segurei pela 1ª vez a tua mão. / Um gole de conhaque. / Aquele toque em teu cetim. / (Que coisa adolescente/James Dean!) // Foi por medo de avião / que eu segurei pela 1ª vez a tua mão. / Não fico mais nervoso. / Você já não grita. / (E a aeromoça sexifica mais bonita!) // Foi por medo de avião / que eu segurei pela 1ª vez a tua mão. / Agora ficou fácil. / Todo mundo compreende aquele toque Beatle: / – “I WANNA HOLD YOUR HAND!” (BIS) / aquele toque beatle: – “I WANNA HOLD YOUR HAND!” / Yes, yes, yes... Yes, yes, yes... Yes, yes, yes, yes

Mêdo de avião II (com Gilberto Gil)

Foi por medo de avião, / que eu segurei, pela 1ª vez, a tua mão.
Um gole de conhaque. / Um TOQUE em teu cetim. / (Que coisa adolescente/James Dean!)

Foi emoção comum: daquela que arrepia a pele / e leva as mãos, há pouco indiferentes, / a correr pelas sedas, pelos cílios, pelos belos / pêlos virgens de lâminas e pentes... / (Brilham teus grandes lábios e teus dentes!) (BIS)

Foi por medo de avião, / que eu segurei, pela 1ª vez, a tua mão.
Não fico mais nervoso. / E você já não grita. / (E a aeromoça sexifica mais bonita!)

Não foi a força bruta da beleza, / nem o vigor cruel da mocidade. / E sim, dois animais, em paz com a natureza. / E sim, dois corpos / OBJETOS SENSUAIS/ / contra a Lei da Gravidade... / (– Nós nem pensamos na felicidade!) (BIS)

Foi por medo de avião, / que eu segurei, pela 1ª vez, a tua mão.
Agora ficou fácil. / Todo mundo ENTENDE / aquele TOQUE Beatle: I WANNA HOLD YOUR HAND!

Foi por medo de avião, / I WANNA HOLD YOUR HAND! (2 vezes)

Que coisa adolescente, James Dean. / I WANNA HOLD YOUR HAND!

Foi por medo de avião, / I WANNA HOLD YOUR HAND! (3 vezes)

O que Gil fez na letra de *Mêdo de avião II* foi um rearranjo da letra de Belchior. O baiano incluiu dois novos versos no fim das duas estrofes iniciais da canção *Mêdo de avião* e manteve a última estrofe. Desse modo, a canção, que tinha três estrofes, passa a ter cinco. Essa inserção é marcada no encarte do álbum pela distribuição da letra no papel; como se pode vê acima, os versos adicionados por Gil ao texto de Belchior são indicados por um maior recuo à esquerda. Ou podemos dizer que a citação das três estrofes da canção de Belchior é indicada por um afastamento à direita na disposição da letra. Essa diferença visual, materializada no encarte, torna evidente a existência de duas vozes provindas de fontes enunciativas diferentes, revelando mais uma vez o diálogo entre os dois compositores. Uma outra indicação que, para nós, marca essa intervenção das palavras de Gil entremeadas ao

³²⁵ (...) *A face oculta da lua* aparece na água do brejo. (...)



texto de Belchior é a repetição, no canto, do verso final de cada uma das duas estrofes do baiano: (*Brilham teus grandes lábios e teus dentes!*) e (*– Nós nem pensamos na felicidade!*).

No que se refere ao gênero musical, as duas canções são baladas, mas possuem andamentos diferentes; a primeira é mais dançante e a segunda pode ser classificada como uma balada romântica. Além da mudança no andamento, Belchior deu uma melodia sensual à letra de *Mêdo de avião II*. Essa flutuação do gênero balada dançante para balada romântica também se torna patente nos arranjos das duas canções e na maneira de interpretar pelo locutor. A primeira é cantada com um tom jovial e alegre, o que pode ser confirmado nos versos *Que coisa adolescente/James Dean* e, especialmente no *Yes, yes, yes... Yes, yes, yes... Yes, yes, yes, yes, yes*, forma de cantar fixada pelos Beatles e sempre associada a um clima de euforia. Essa letra narra de modo pueril, poético e suave a história de um jovem que segura às mãos da amada, pela primeira vez, motivado por um medo de avião. Por outro lado, na segunda canção, a graça idílica da primeira música dá lugar a um tom manifestadamente voluptuoso, numa referência a uma relação sexual a bordo. Belchior canta a letra de Gil de um jeito explicitamente lúbrico. Acreditamos que a alteração na forma de cantar tenha sido exigida pela mudança no conteúdo da letra. A inclusão das duas estrofes³²⁶ de Gilberto Gil transforma fortemente o conteúdo daquela história de dois jovens ingênuos que se tocam, primeiramente, em meio ao nervosismo (*Não fico mais nervoso.*) e ao susto disfarçados (*Você já não grita.*), sensações típicas da adolescência. Na letra de Gil, o toque não fica restrito às mãos (*eu segurei pela 1ª vez a tua mão.*) e a uma à peça íntima (*Aquele toque em teu cetim.*³²⁷). Em *Mêdo de avião II*, as mãos masculinas não apenas tocam as de sua parceira, que permanece passiva, como na primeira música; pelo contrário, elas correm como se passeando pelo corpo feminino, que reage aos estímulos (*Foi emoção comum: daquela que arrepia a pele / e leva as mãos, há pouco indiferentes, / a correr pelas sedas, pelos cílios, pelos belos / pêlos virgens de lâminas e pentes... / (Brilham teus grandes lábios e teus dentes!)*). Aqui, os personagens não são simples adolescentes que descobrem um ao outro (*Que coisa adolescente/James Dean!*) e vibram de satisfação com essa descoberta (*Yes, yes, yes... Yes, yes, yes... Yes, yes, yes, yes*); mais do que isso, na segunda canção, os personagens sentem-se não somente com as mãos, mas com os seus corpos (*E sim, dois corpos / OBJETOS SENSUAIS/ / contra a Lei da Gravidade... / (– Nós nem pensamos na felicidade!)*), são mais

³²⁶ Foi emoção comum: daquela que arrepia a pele / e leva as mãos, há pouco indiferentes, / a correr pelas sedas, pelos cílios, pelos belos / pêlos virgens de lâminas e pentes... / (Brilham teus grandes lábios e teus dentes!) // (...) // Não foi a força bruta da beleza, / nem o vigor cruel da mocidade. / E sim, dois animais, em paz com a natureza. / E sim, dois corpos / OBJETOS SENSUAIS/ / contra a Lei da Gravidade... / (– Nós nem pensamos na felicidade!) (...)



carnais e menos adolescentes; a mocidade é afastada como fator principal de contato entre esses dois corpos, que se unem muito mais por um caráter instintivo (*Não foi a força bruta da beleza, / nem o vigor cruel da mocidade. / E sim, dois animais, em paz com a natureza.*). Nessa nova arrumação que Gil deu à letra de Belchior, mantendo as três estrofes de *Mêdo de avião*, a única alteração que fez na letra do cearense encontra-se no 4º verso da primeira parte da música. Na frase que termina em *toque em teu cetim*, Gil muda o pronome demonstrativo *aquele* pelo artigo indefinido *um*³²⁸. Formalmente, o primeiro indica coisa mais ou menos afastada do sujeito falante e do ouvinte num contexto; ou o afastamento no tempo; já o segundo serve para se referir a uma coisa de modo impreciso e vago. No caso das duas canções, analisamos essas duas expressões levando em conta um grau maior ou menor de comprometimento do sujeito com relação ao fato narrado. O uso do *aquele* é condizente com o tempo da primeira música, o pretérito. Aqui, o sujeito enunciador narra do início ao fim um episódio que aconteceu no passado, já indicado pelo uso do verbo ser no passado (*Foi...*). Na segunda canção, a utilização do artigo *um*, juntamente com o destaque da palavra TOQUE em caixa-alta, singulariza o gesto e faz com que o enunciador não se distancie tanto da ação contada. Na verdade, apesar dessa segunda canção também narrar um acontecimento ocorrido anteriormente, nela os tempos passado e presente misturam-se. Um exemplo dessa tensão temporal é a utilização conjunta de verbos nesses dois tempos (*Foi emoção comum: daquela que arrepia a pele (...)* (*Brilham teus grandes lábios e teus dentes!*)). Essa confusão mostra que, aqui, o sujeito está muito mais envolvido com o fato descrito. Além da troca dessa palavra, o que era *pela Lei da Gravidade* em *Fotografia 3x4*³²⁹ transformou-se na versão de Gil em *contra a Lei da Gravidade...* Assim sendo, Gil, em *Mêdo de avião II*, cita simultaneamente duas canções de Belchior: *Mêdo de avião* e *Fotografia 3x4*.

Conforme analisamos na seção referente às relações intertextuais e interdiscursivas, houve um diálogo consistente entre a produção literomusical de Belchior e aquela realizada pelos baianos, mais especificamente Caetano Veloso e Gilberto Gil. No entanto, a relação entre Belchior e o atual Ministro da Cultura é bem mais próxima do que a com Caetano. A ligação entre os dois evidencia-se na parceria comentada e nos shows que fazem juntos. Gil chega, inclusive, a contar em seu livro, organizado por Carlos Rennó, *Todas as letras* (2003, p. 357), uma ida sua a um show de Belchior no Teatro João Caetano em meados de 1984, com direito à visita ao camarim.

³²⁷ No sentido figurado, pode equivaler à pele da moça, macia como um cetim.

³²⁸ (Aquele toque em teu cetim) por (Um TOQUE em teu cetim).

³²⁹ (...) Pois o que pesa no Norte, pela Lei da Gravidade (disso Newton já sabia) (...)



A canção que mostra de forma emblemática esse procedimento autotextual adotado por Belchior é a balada agalopada *Recitanda*, gravada em 1988 no LP *Elogio da Loucura* e regravação dois anos mais tarde na Coletânea *Trilhas sonoras*.

Graças a Deus, eu perco sempre o Juízo / (Meu lance de dez no acaso do sucesso!) / Meu paraíso é a palavra paraíso (é lá!) / Mensagem de amor à votação no Congresso / Vem viver comigo! / Vem correr perigo! / Vem, meu bem, meu bem / Que outros cantores chamam: Baby! // Vejo vir vindo no vento o cheiro da nova estação / E sinto tudo na ferida viva do meu coração. / Olhe! O show já começou, é bom não se atrasar! / Viver é melhor que sonhar! / E esse jeito de deixar sempre de lado a certeza? / Sem deixar o meu cigarro se apagar pela tristeza / É proibida a entrada, mas eu quero falar! / “Viver é melhor que sonhar!” / “Viver é melhor que sonhar!”

Todos os versos de *Recitanda* fazem parte de outras canções compostas por Belchior. Para facilitar a visualização, organizamos o quadro abaixo:

VERSO DE RECITANDA	CANÇÃO CITADA
Graças a Deus, eu perco sempre o Juízo	Idem em <i>Paraíso</i> (65)
(Meu lance de dez no acaso do sucesso!)	Idem em <i>Bela</i> (64)
Meu paraíso é a palavra paraíso (é lá!)	Idem em <i>Paraíso</i> (65)
Mensagem de amor à votação no Congresso	<i>mensagem de prazer à votação no Congresso;</i> <i>Bela</i> (64)
Vem viver comigo! / Vem correr perigo!	Idem em <i>Coração selvagem</i> (22)
Vem, meu bem, meu bem / Que outros cantores chamam: Baby!	Idem em <i>Coração selvagem</i> (22)
Vejo vir vindo no vento o cheiro da nova estação	Idem em <i>Como nossos pais</i> (14)
E sinto tudo na ferida viva do meu coração.	<i>E eu sei de tudo na ferida viva do meu coração</i> <i>Como nossos pais</i> (14)
Olhe! O show já começou, é bom não se atrasar!	Idem em <i>Meu cordial brasileiro</i> (50)
Viver é melhor que sonhar!	Idem em <i>Como nossos pais</i> (14)
E esse jeito de deixar sempre de lado a certeza?	Idem em <i>Coração selvagem</i> (22)
Sem deixar o meu cigarro se apagar pela tristeza	<i>E não deixei meu cigarro se apagar pela tristeza</i> <i>Não leve flores</i> (18)
É proibida a entrada, mas eu quero falar!	Idem em <i>Meu cordial brasileiro</i> (50)
“Viver é melhor que sonhar!” “Viver é melhor que sonhar!”	Idem em <i>Como nossos pais</i> (14)



Com relação aos recursos textual-discursivos que marcariam a autotextualidade em *Recitanda*, encontramos dois: os parênteses (que encerram o trecho citado da canção *Bela*: *(Meu lance de dez no acaso do sucesso!)*) e o próprio título da música.

Talvez a indicação entre parênteses desse trecho queira referir-se não propriamente ao verso da canção *Bela*, mas ao contexto de produção dessa canção, que é reatualizado. Nessa frase, Belchior está se referindo, na verdade, a seus dez anos de carreira artística. Em *Bela*, gravado no LP *Paraíso* (1982), a efeméride seria contada a partir da sua ida para o Sudeste (1972), época em que Belchior começou a se dedicar profissionalmente à música. Em *Recitanda* (1988), a data seria computada a partir do lançamento do primeiro disco de Belchior de sucesso, o *Alucinação* (1976).

Quanto ao título da música, o neologismo *Recitanda* é uma palavra substantivada originária do verbo transitivo direto e indireto recitar; significa, segundo o Aurélio, *ler em voz alta e clara, pronunciar declamando, contar, narrar, referir*. O prefixo latino **re-** significa “movimento para trás”, “repetição”, “intensidade”, “reciprocidade”. Logo, o recitar em Belchior significa especialmente **citar de novo** as próprias canções, **repeti-las** para demonstrar a força delas e, sobretudo, para revigorá-las na música popular brasileira. Ao dar esse nome à sua canção, Belchior demonstra uma forte vontade de exibir a sua produção literomusical, reatualizando-a sempre nos mais diversos contextos. Voltamos a essa questão mais à frente quando falamos do hábito de Belchior em cantar e gravar um mesmo repertório de músicas de forma diversificada.



Outras vezes, a autotextualidade não se dá de forma literal. Isso acontece quando, por exemplo, o enunciador ao invés de usar um texto integral de outra canção, faz apenas referência a um conteúdo já expresso em outra letra. É o que ocorre na canção *Mêdo de avião*, nas baladas *Voz da América* e *Peças e sinais*, na balada-valsa *Espacial* e na balada-brega *Notícia de terra civilizada*. A primeira faz remissão a um verso da toada *Pequeno mapa do tempo*³³⁰ e a segunda³³¹ reatualiza o conteúdo de *Paralelas*³³². *Peças e sinais*³³³ também se refere a conteúdo manifestado em *Paralelas*³³⁴.

*Notícia de terra civilizada*³³⁵ conta a trajetória de um “cara do interior” que, com o objetivo de vencer na vida, sai do sertão “sem mulher nem filho” e parte para a cidade grande. Ao chegar lá, seus planos não se concretizam e ele deseja retornar para o norte, mas não tem condições financeiras para isso. Esse conteúdo, que pode ser resumido como o da migração rural, é o mesmo retratado nas canções *Fotografia 3x4*³³⁶, *Tudo outra vez*³³⁷, *Monólogo das Grandezas do Brasil*³³⁸ e *Baihuo*³³⁹. *Notícia de terra civilizada* cita captativamente versos da canção *Riacho do navio*³⁴⁰ – de Zé Dantas e Luiz Gonzaga – e a frase clássica de *Os Sertões*³⁴¹ – de Euclides da Cunha. Esses dois textos (o da música e o do livro) narram o dia-

³³⁰ (...) Eu tenho *medo de* que chegue a hora / em que eu precise entrar no *avião* (...)

³³¹ (...) Ai! Solidão que dói dentro do carro! (...)

³³² (...) Dentro do carro, sobre o trevo, a cem p/ hora, / oh! meu amor! só tens agora / os carinhos do motor. / E no escritório em que eu trabalho e fico rico / quanto mais eu multiplico / diminui o meu amor (...)

³³³ (...) Nós vamos morar no mais alto andar / daquele edifício que parece voar (...)

³³⁴ (...) No apartamento (8º andar) abro a vidraça / e grito, grito quando o carro passa (...)

³³⁵ Era uma vez um cara do interior... / Que vida boa, água fresca e tudo mais. / *Rádio e notícia de terra civilizada* / entram no ar, da passarada, / e, adeus paz. / Agora é vencer na vida: / o bilhete, só de ida, / da fazenda pro mundão / seguir sem mulher nem filho. / Oh! brilho cruel do trilho / do trem que sai do sertão. // Acreditou no sonho da cidade grande e, enfim, se mandou um dia. / E vindo, viu e perdeu, indo parar – que desgraça, na delegacia. / Lido e corrido, relembra um ditado esquecido “... antes de tudo um forte” / Com fé em Deus, um dia ganha a Loteria, pra voltar pro norte (...)

³³⁶ (...) Mas a mulher, a mulher que eu amei não pôde me seguir, não (...)

³³⁷ (...) Minha rede branca! Meu cachorro ligeiro! / Sertão! Olha o Concorde que vem vindo do estrangeiro: / o fim do termo “SAUDADE” como um charme brasileiro / de alguém sozinho a cismar. / Gente de minha rua! Como eu andei distante! / (Quando eu desapareci, ela arranjou um amante.) (...)

³³⁸ (...) Vou voltar pro norte / semana que vem / Deus já me deu sorte / mas tem um porém / não me deu a grana / pra eu pagar o trem.

³³⁹ (...) Já que o tempo fez-te a graça de visitares o Norte leva notícias de mim. / Diz àqueles da província que já me viste a perigo: na cidade grande enfim (...)

³⁴⁰ Riacho do Navio, corre pro Pajeú / O Rio Pajeú vai despejar no São Francisco / E o Rio São Francisco vai bater no mei' do mar / O Rio São Francisco vai bater no mei' do mar // Se eu fosse um peixe / Ao contrário do rio / Nadava contras as águas / E nesse desafio / Saía lá do mar pro Riacho do Navio / Eu ia diretinho pro Riacho do Navio // Pra ver o meu Brejim / Fazer u'as caçada / Vê as pêga de boi / Andar nas vaquejada / Dormir ao som do chocalho / E acordar co' a passarada / *Sem rádio, sem notícia das terra civilizada* / *Sem rádio, sem notícia das terra civilizada*

³⁴¹ “*O sertanejo é, antes de tudo, um forte*. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços do litoral. A sua aparência, entretanto, no primeiro lance de vista, revela o contrário(...). É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasimodo (...) é o homem permanentemente fatigado (...) Entretanto, toda essa aparência de cansaço ilude (...) No revés o homem transfigura-se. (...) e da figura vulgar do tabaréu canhestro reponta, inesperadamente, o aspecto dominador de um titã acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias”.



a-dia do homem sertanejo: o primeiro focalizando mais a topografia e o segundo colocando em primeiro plano as características do homem sertanejo. É exatamente essa cenografia do homem morador do norte que a canção quer captar. E por isso, a presença da citação.

Em *Espacial*³⁴², sua cenografia principal refere-se a uma das cenografias secundárias de *Brincando com a vida*³⁴³: ao hábito nordestino de, ao avistar uma estrela³⁴⁴ no céu, saudá-la dizendo: “Deus te guie, zelação!”.

Em outros casos, a autotextualidade acontece quando são referidos não o conteúdo de outra canção, mas elementos já utilizados em músicas anteriores. A balada-samba *Senhoras do Amazonas*³⁴⁵ utiliza mais uma vez os elementos *Anhangá* e *Uirapuru*, presentes na balada com influência de sons mouros *Num país feliz*³⁴⁶.

Além de reaproveitar trechos textuais de outras canções já gravadas, Belchior também se utiliza daquilo que estamos considerando **clichês musicais**, ou seja, **seqüências harmônicas** que são constantemente reaproveitadas em outras canções.

Já no primeiro disco, ele antecipa as melodias que serão reaproveitadas durante a maior parte de sua produção cancionística. A balada *Máquina I*, única música instrumental autoral gravada em toda a carreira de Belchior, apresenta bases melódicas que são utilizadas em outras canções, como em *Máquina II*, a qual tem a mesma melodia da primeira, apenas com uma letra acrescentada e um novo arranjo. Como o próprio Belchior assume, a tradição de seu trabalho está ligada especificamente à letra, até mesmo quando ele compõe em parcerias. Desse modo, esse uso de padrões musicais comuns pode ser explicado.

Um outro exemplo é o do rock *Caso comum de trânsito*, no qual, no trecho que dá título à música e nos versos *Não havia linha praquela país e Não amanheceu, não*, há a repetição dos mesmos compassos da melodia do refrão da canção *Alucinação (Amar e mudar as coisas)*. A auto-citação melódica é indicada tanto pelo uso dos parênteses como pela repetição insistente desses versos.

O hábito de citar-se a si próprio é tão corriqueiro ao compositor Belchior, desde o seu primeiro álbum até hoje, que não se restringe apenas ao suporte disco. Na entrevista que

³⁴² Olha para o céu: / tira teu chapéu / pra quem fez a estrela nova / – que nasceu. / Traz o teu sorriso / novo / espacial / pra quem fez a estrela artificial. (...) Não é pra São Jorge nem pra São João, / pois não é outra lua / e não é balão. // Quem mora no Oriente / não vai se incomodar / ao ver que no Ocidente / a estrela quer passar. (...)

³⁴³ (...) Se eu vejo correr uma estrela no céu / eu digo: –“Deus te guie, zelação! / Amanhã vou ser feliz” (...)

³⁴⁴ Zelação, meteorito, corisco.

³⁴⁵ (...) Quadrou de ser o mar, longe *Anhangá* / Tantas manhãs e eu nu *Uirapuru* deus daqui (...)

³⁴⁶ (...) Aqui, sem sonhos maus, não há *Anhangá*, nem cruz nem dor. // O índio ia indo, inocente e nu, / sem rei, sem lei, sem mais, ao som do sol do *uirapuru*. (...)



concedeu em 16 de junho no Programa *Por uma Cultura de Paz*, quando falava de sua ligação com a universidade, Belchior diz:

Eu sou ainda estudante. Se há uma condição que me encanta é a de estudante. Portanto, eu sou romântica e encantadoramente estudante. (...) Eu sempre estive na universidade, entendendo-a como um espaço espiritual mais permanente dentro de mim. Ainda sou estudante da vida que eu quero dar.

Ao perceber que Belchior utilizou em sua declaração um trecho de sua balada *Tudo outra vez*, a jornalista Marta Aurélia pergunta com um tom de surpresa:

– Você está citando a si próprio?

Ao que o compositor remata:

– É claro!

Além dos discos chamados de “disco de carreira”, podem ser encontradas no mercado fonográfico dezenas de coletâneas com músicas de Belchior. Esses discos caracterizam-se por agruparem em um só produto as canções mais representativas ou de maior sucesso da carreira de determinado cantor ou grupo. Essa seleção feita pelas gravadoras baseia-se principalmente no critério *sucesso*. De acordo com a pesquisa que fizemos, dum rol de mais de 300 composições do cantor e compositor Belchior, as músicas tidas como as mais populares pelas gravadoras são: *A palo seco*, *Alucinação*, *Apenas um rapaz latino-americano*, *Coração selvagem*, *Comentário a respeito de John* (com José Luis Penna), *Como nossos pais*, *Coração selvagem*, *Divina Comédia Humana*, *Fotografia 3 X 4*, *Galos, noites e quintais*, *Mêdo de avião*, *Mucuripe* (com Fagner), *Na hora do almoço*, *Paralelas*, *Todo sujo de baton*, *Tudo outra vez* e *Velha roupa colorida*.

De um modo geral, as canções utilizadas em coletâneas pertencem aos discos já lançados pelo(s) artista(s). No caso de Belchior, além das coletâneas “normais” – que usam fonogramas já conhecidos – podemos encontrar outras formas de seleção da sua obra musical. Entre elas:

a) discos que reúnem canções já conhecidas, vertidas ou traduzidas para uma nova língua, como o álbum *Eldorado* (Belchior em Espanhol com Eduardo Larbanois e Mario Carrero) e



Belchior La vida es sueno (canções traduzidas para o espanhol), que trazem as canções *No levve flores*, *Donde esta mi corazón*, *Gallos, noches y quintales*, *A la hora del almuerzo*, entre outras;

b) discos que reúnem canções já conhecidas, com novas versões e arranjos, como o CD *Auto- Retrato* (*Pequeno perfil de um cidadão comum* e *Pequeno mapa do tempo*) e *Belchior 25 anos de sonho, de sangue e de América do Sul*;

c) discos que reúnem canções já conhecidas, interpretadas de modo acústico, como os CDs *Um concerto a palo seco* e *Belchior Acústico*;

d) discos que reúnem canções já conhecidas, interpretadas ao vivo, durante shows, entre os quais os CDs *Acústico* (*Um concerto bárbaro*) e *Belchior AO VIVO Acústico* (*Um concerto bárbaro*);

e) discos que reúnem canções já conhecidas, interpretadas por outros cantores, como o LP *Ilustres desconhecidos* e o CD *Cancioneiro geral*.

Com isso, vemos que é prática comum na carreira musical de Belchior – mais especificamente numa fase mais recente – o hábito de cantar e gravar suas músicas de maneiras diferentes. Um caso digno de nota é o de *Paralelas*, gravada por Vanusa³⁴⁷ em 1975, três anos antes de Belchior registrá-la em disco, e em 1976 por Erasmo Carlos³⁴⁸. No registro de Erasmo e de Vanusa havia versos que Belchior excluiu na gravação de *Coração selvagem* (1977). O trecho *E as borboletas do que fui pousam demais / por entre as flores do asfalto em que tu vais* foi substituído por *(Como é perversa a juventude do meu coração / que só entende o que é cruel, o que é paixão!)*. Na seção dedicada à relação intertextual de citação, dissemos que os parênteses, assim como as aspas, são utilizados para deixar claro ao leitor que existem ali duas vozes em diálogo. Na versão autoral de *Paralelas*, ao utilizar os parênteses (uma marca tipográfica que serve para sinalizar a inserção de uma unidade verbal provinda de outra fonte enunciativa), o sujeito discursivo está considerando a si próprio ou a seu discurso como outro. Portanto, os versos alterados por Belchior são estranhos não ao restante da canção, mas à versão melancólica dada a ela por Erasmo e Vanusa.

³⁴⁷ Essa gravação saiu em *Amigos novos e antigos*, mas só fez sucesso mais tarde, com a inclusão na trilha da novela global *Duas vidas* (1976-1977).



Como já adiantamos no capítulo de Metodologia, e considerando nosso corpus de análise, algumas canções de Belchior tiveram uma ou duas regravações.

A palo seco (2 e 19) foi gravada no disco *Belchior a palo seco* e no álbum *Alucinação*.

Todo sujo de baton (6, 24 e 76) foi gravada nos discos *Belchior a palo seco*, *Coração selvagem* e *Melodrama*.

Na hora do almoço (9 e 38) foi gravada nos discos *Belchior a palo seco* e *Todos os sentidos*.

Onde jaz meu coração (73 e 100) foi gravada nos discos *Cenas do próximo capítulo* e *Baihuno*.

Elegia obscena (85 e 105) e *Arte final* (93 e 106) foram gravadas nos discos *Elogio da Loucura* e *Baihuno*.

Ao analisarmos essas regravações, verificamos se há alguma modificação no que se refere às letras, às melodias, aos arranjos, ao modo de interpretar etc. Comentamos, em seguida, cada uma delas.

Quanto à canção *A palo seco*, as duas são baladas, mas têm harmonias e arranjos diferentes. Na primeira, instrumentos como bateria, chiquerê (percussão), teclado fazendo cordas sintetizadas e um saxofone solando na música toda. Na segunda, aliados a uma forma mais sofisticada de cantar, instrumentos como acordeão, baixo, bateria, piano e órgão sintetizador. Com relação à parte verbal, também há diferenças. Na 1ª gravação (*esse desespero é moda em 73*) e na segunda (*esse desespero é moda em 76*). A alteração na data é facilmente entendida pelo ano em que foi gravada a música: em 1974 e 1976, respectivamente.

No que se refere à *Todo sujo de baton*, há diferenças tanto na dimensão verbal quanto na musical. A segunda parte do verso *De money, de lua, de ti e de mim* da primeira e última gravação, é alterada na segunda pela inclusão do substantivo **banho** (*de money, de banho de lua, de ti e de mim*). A referência ao título e à música *Banho de lua* (*Tintarella di luna*³⁴⁹), imortalizada no Brasil pela cantora Celly Campello, principal intérprete da primeira fase do rock brasileiro e considerada também a primeira grande estrela do rock nacional, recupera captativamente todo o universo dessa canção italiana, qual seja o das músicas pueris e

³⁴⁸ Gravada no LP *Banda dos contentes*.

³⁴⁹ De F. Migliacci e B. de Filippi; versão para o português de Fred Jorge.

Tomo banho de lua, fico branca como a neve / Se o luar é meu amigo, censurar ninguém se atreve / É tão bom sonhar contigo / Oh! Luar tão cândido / Sob um banho de lua, numa noite de esplendor / Sinto a força da magia, da magia do amor / É tão bom sonhar contigo / Oh! Luar tão cândido



sentimentais que falam de encontros amorosos entre os “brotos legais”³⁵⁰ no cinema. É essa mesma cenografia que a canção quer recobrar.

Na última gravação de *Todo sujo de baton*, o verso *desses dez anos passados (presentes) / vividos* é substituído pela forma genérica *De todo este tempo passado/presente / Vivido*. A troca do pronome demonstrativo *esse* pelo adjetivo intensificador *todo* é bastante significativa. Talvez indique que, nas primeiras gravações (1974 e 1977), o sujeito discursivo considere-se bastante próximo ao tempo do qual fala. Já na última gravação (1987), o enunciador, por estar mais distanciado do tempo ao qual se refere, denota esse afastamento pelo uso do adjetivo *todo*.

No que concerne ao âmbito musical, as três são baladas-blues e têm arranjos distintos. Na primeira, arranjo com naipe de sopros de saxofone, uma bateria marcando e um pandeiro e um teclado fazendo cordas sintetizadas. A segunda, mais poética, com um coro, um baixo e solo com sax e vocais. Na terceira, um baixo, uma bateria e um solo de sax.

No que diz respeito à *Na hora do almoço*, as duas baladas só se diferenciam pelo arranjo. Na primeira gravação, flauta, violão, teclado com cordas sintetizadas e sopro sintetizado. Já no registro do álbum *Todos os sentidos*, baixo, bateria, banjo, acordeon, guitarra, vocal e teclado.

As duas gravações da balada bobbyleana com toques countryes *Onde jaz meu coração*, utilizando os mesmos instrumentos (guitarra, violão, banjo, gaita, violino, baixo e bateria), só se diferenciam pelo arranjo.

Voltando à questão da letra, no registro do disco *Baihuno* há uma pequena mudança. O verso *tem muito chão! tem, meu irmão, muito Baião* foi alterado por *tem, meu irmão forada-lei muito baião*. Mais uma vez, assim como em *Todo sujo de baton*, a inclusão da referência à música *Cowboy fora da lei*³⁵¹, eternizada por Raul Seixas, não é aleatória. Ao fazer essa referência, o enunciador quer captar a cenografia da canção de Raul, a mesma instaurada na canção de Belchior: a de um espaço interiorizado que pode ser tanto o nordeste/sertão quanto Nashville e New Orleans, cuja figura mais representativa é o cowboy, que

³⁵⁰ Celly gravou na fase da Jovem Guarda diversos sucessos, entre os quais os mais conhecidos são *Banho de lua* e *Broto legal*.

³⁵¹ Mamãe, não quero ser prefeito / Pode ser que eu seja eleito / E alguém pode querer me assassinar / Eu não preciso ler jornais / Mentir sozinho eu sou capaz / Não quero ir de encontro ao azar / Papai não quero provar nada / Eu já servi à Pátria amada / E todo mundo cobra minha luz / Oh, coitado, foi tão cedo / Deus me livre, eu tenho medo / Morrer dependurado numa cruz // Eu não sou besta pra tirar onda de herói / Sou vacinado, eu sou cowboy / Cowboy fora da lei / Durango Kid só existe no gibi / E quem quiser que fique aqui / Entrar pra historia é com vocês!



significa, literalmente, “vaqueiro”. A cena representada é a de um típico filme de faroeste³⁵² (Western), um gênero de ficção (literatura e cinema) ambientado nos primeiros anos da ocupação de colonos norte-americanos nas terras selvagens do oeste da América do Norte. Seus personagens são quase sempre caubóis, xerifes e bandoleiros prontos para uma briga e tiroteios (o duelo de armas é uma cena recorrente na maioria das narrativas) em minúsculos povoados. Também é comum o tema da luta dos colonos brancos com os índios “pele-vermelha”, quase invariavelmente retratados como “selvagens”. Essa mesma cenografia do velho oeste é instaurada na balada *Clamor no deserto*³⁵³, como o próprio título já antecipa, em *Como se fosse pecado*³⁵⁴ e em *Lamento do marginal bem sucedido*³⁵⁵. Na primeira, a imagem do deserto, presente na nossa memória discursiva, é reforçada pela simulação, no início da música, do sopro do vento, feita por um sintetizador.

Em *Onde jaz meu coração*, ao colocar num mesmo espaço o interior do Brasil e o interior dos Estados Unidos, o enunciador associa o tipo de vida das pessoas de um e do outro lugar. Nos dois espaços, os seus habitantes, negros ou enegrecidos pelo sol, são discriminados, *esquecidos, humilhados, ofendidos* e sem uma perspectiva de futuro. O cantar, para essas pessoas, tal qual o pipilar de um assum preto, seja acompanhado pelo baião, pelo repente, pelo blues ou pelo jazz, é a única arma de combate a essa situação desoladora de ser um abandonado em terra própria e de não ter pra onde ir.

No plano musical, as duas gravações da balada-blues *Elegia obscena* só se distinguem pelo arranjo. Uma outra divergência entre as duas relaciona-se ao tipo de marcação tipográfica usado no encarte para indicar a citação e/ou referência a outros textos.

No encarte de *Elogio da Loucura*, somente a citação da música de Stones (“I can’t get no satisfaction!”) é marcada. Por outro lado, em *Baihuno* há um excesso de marcação. A citação da música da banda de Mick Jagger é mostrada, simultaneamente, por aspas e pelo itálico (“*I can’t get no satisfaction!*”) e pelo discurso direto e itálico (– *I can’t get no satisfaction!*). Aqui, a redundância é tanta que até a referência à música *Good times! bad times!*, da banda do guitarrista Jimmy Page, é apontada pelo itálico.

Finalmente, nas duas gravações da balada *Arte final* há variações na letra e no arranjo. Na gravação de *Elogio da Loucura*, mais acelerada, Belchior canta sozinho com um arranjo com contrabaixo, bateria, guitarra, violão, piano, teclados, flauta e percussão. A grande

³⁵² Do inglês *Far West*, literalmente “Oeste Distante”. Esses filmes também são conhecidos como **Bang Bang** e **Velho Oeste**.

³⁵³ Ano passado, apesar da dor e do silêncio / eu cantei como se fosse morrer de alegria. / Hoje, eu lhe falo em futuro e você tira o revólver, / puxa o talão de cheque e me dá um bom dia.

³⁵⁴ (...) Mas, neste bar do Oeste/Nordeste/Sul falo cifrado: / “- Hello, bandidos! (Bang!) É hora de fugir!” (...)



diferença no arranjo da segunda gravação, mais compassada, é no que concerne ao coro que acompanha a voz de Belchior, a partir do refrão (*Dancei, sei que dancei, dancei meu bem! / Mas vem que ainda tem!*). O coro liga o final da primeira parte da canção ao início do trecho recitado (falado). Quando o locutor começa a recitar (*E então, my friends?...*), o coro permanece cantando o refrão até o fim da música, mesmo depois do fim da parte recitada, numa manifestação típica da polifonia musical. Com relação à modificação na letra, a gravação de *Baihuno* inclui um verbo (*chegar*) e um substantivo (*bárbaro*) à frase *E lá vem os arrivistas, consumistas, mercadores*, transformando-a em *E lá vem chegando os bárbaros, os arrivistas, os consumistas, os mercadores*. A colocação do adjetivo substantivado tem uma razão de ser. O próprio Belchior afirma que se *Baihuno* tivesse um subtítulo seria “Manifesto lírico pela Cultura e Civilização contra a Violência e Barbárie”. Portanto, a palavra inserida reforça a idéia central do álbum: a de que a barbárie, o horror, a violência, a guerra brasileira já estão aí, como bem examina o crítico de música Juarez Fonseca, em seu artigo *Baihuno - a barbárie já começou*. Diante dessa cena trágica, o enunciador (*baihuno*) critica de forma ácida e irônica essa sociedade que vulgariza o mal e que faz disso um espetáculo ao qual assiste, teoricamente, à distância.

O ato de cantar e/ou gravar suas composições (as mesmas) de forma diversificada é verificado ainda nas participações de Belchior em discos coletivos e em álbuns de outros intérpretes e, principalmente, nos shows. Ele próprio, na entrevista que deu à jornalista Marta Aurélia, na Rádio Universitária de Fortaleza, declara:

Eu não tenho um sentimento de realização muito presente, eu sempre estou começando. O meu sentimento e a minha presença tanto na composição quanto no show é sempre de iniciante. Eu estou começando a cada vez, embora esteja começando a cada vez, não mais do zero, mas do 100 (...) Tudo isso é muito positivo. Além de ser criativo, desperta um sentimento de desafio sempre, a cada vez, de entusiasmo pelo fazer e de vontade que as coisas dêem certo, especialmente pelo fato mesmo de que, *embora eu esteja cantando músicas que já canto há bastante tempo, o público é novo, o espaço é novo, as circunstâncias todas em que eu canto Brasil e mundo afora são novas*. Elas definem, portanto, um sentimento pra mim que é sempre novo, é sempre diferente. *O público vem mudando, vem crescendo muito, uma nova geração que está interessada em música popular brasileira, especialmente no trabalho da minha geração, vem se aproximando e crescendo cada vez mais nos shows e mostrando interesse pela composição*. Tudo isso me leva sempre a um momento de rejuvenescimento espiritual e físico no trabalho. De tal forma, que *eu ensaio toda vez que vou entrar em cena, toda vez que vou me apresentar numa cidade, seja ela pequena ou grande, do interior ou uma metrópole. Eu gosto de ensaiar, gosto sempre de repassar as canções que vão ser apresentadas,*

³⁵⁵ (...) E blues-lamente comigo os tempos cínicos e cruéis para o caubói delicado que você diz que sou eu (...)



não gosto de apresentar as músicas sempre do mesmo jeito. A cada show eu faço um roteiro geral das músicas, mas cada música é apresentada com um arranjo do momento, da inspiração. (AURÉLIA e RABÊLO, 2005).

Pelo depoimento, percebemos que é grande a preocupação de Belchior com relação à sua prática enquanto cancionista. Ele demonstra ter uma esmerada consciência acerca de todo o processo discursivo no qual estão inseridas suas canções, que envolve formas de compor, de gravar e de interpretar, dentre outras. Além de crermos, pela análise das canções, que o autor Belchior tem ciência dos mecanismos e estratégias de construção de seus textos, e por isso investe de modo singular na interdiscursividade com outras práticas discursivas, essa declaração revela sua compreensão no que diz respeito às circunstâncias de veiculação do discurso. Ele mostra saber que os mesmos textos (as mesmas canções), sem estar sujeitos às condições de produção, terão significados específicos a depender das circunstâncias (cronografia, topografia, co-enunciadores) em que eles forem divulgados ou cantados. Logo, suas “velhas” canções serão novas quão novas forem as circunstâncias de interpretação delas. Belchior declara que a incessante ressignificação das suas próprias canções o levam a um rejuvenescimento espiritual. Por conta desse sentimento, sua prática discursiva está em constante reformulação. Ele admite que cada show é um novo show, no qual as músicas são mostradas com um arranjo daquele exato momento. Um exemplo de reformulação de sua prática pode ser visto na música *Divina Comédia Humana*. A letra da terceira estrofe dessa canção diz: (Viver a divina comédia humana, *onde* nada é eterno). Belchior, atualmente, ao interpretar a música nos shows, substitui o pronome relativo *onde* pela forma *em que*. Ao fazer essa troca, ele assume que a utilização do *onde* era inadequada e, com isso, revela um caráter de um sujeito enunciativo sempre atento a seu discurso.

Todavia, essa prática adotada por Belchior de cantar em seus shows sempre as mesmas composições não é bem recebida pela imprensa, como se pode notar na opinião crítica do jornalista cearense Dalwton Moura.

O show de Belchior chamou atenção mais por lotar a Concha Acústica que pela performance no palco. (...) *Belchior jogou para a platéia e pôs em desfile seus eternos sucessos, relendo*, ao lado de grandes instrumentistas da cena local, “Na hora do almoço”, “Medo de avião”, “Velha roupa colorida”, “Apenas um rapaz latino-americano”, *entre outras boas e velhas conhecidas*, para todo mundo cantar junto³⁵⁶.

³⁵⁶ *Jornal Diário do Nordeste* de 21 de junho de 2006.



• **AUTODISCURSIVIDADE**

Além da autotextualidade, ou seja, da utilização de trechos de canções de sua autoria rearticulados em uma nova canção, Belchior refere-se constantemente a seu próprio estilo (seu modo de compor), ao próprio ethos (seu modo de interpretar) e a sua prática discursiva (ao discurso literomusical).

Alguns exemplos de manifestação do ethos dito estão nas canções *A palo seco*, *Apenas um rapaz latino-americano* e *Onde jaz meu coração*.

A palo seco

(...) - tenho 25 anos / de sonho e de sangue / e de américa do sul (...)

Apenas um rapaz latino-americano

Eu sou apenas um rapaz Latino-Americano / Sem dinheiro no banco, sem parentes importantes / E vindo do interior (...) Tenho ouvido muitos discos, conversado com pessoas... / Caminhado o meu caminho... / Papo, o som dentro da noite (...) Mas sei que tudo é proibido / (Aliás, eu queria dizer que tudo é permitido... / Até beijar você no escuro do cinema, quando ninguém nos vê...) (BIS) / *Não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve: / Correta, branca, suave, muito limpa, muito leve / Sons, palavras são navalhas / E eu não posso cantar como convém / Sem querer ferir ninguém; / Mas não se preocupe, meu amigo, / Com os horrores que eu lhe digo (...)* No saloon, *eu sou apenas o cantor (...)*

Onde jaz meu coração

Ah! *Minha voz – rara taquara rachada – / vem, soul-blues, do pó da estrada e Canta o que a vida convém! / Vem, direitinha, da garganta desbocada / mastigando...in-nham....in-nham. / Cheinha de nhém, nhém, nhém. (...)*

Aqui, o enunciador refere-se à sua identidade de *um rapaz jovem, de 25 anos, latino-americano que partiu do interior, tem origem nordestina*. Refere-se ainda a seu ofício de compositor (*Não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve*) e de cantor (*eu sou apenas o cantor*) e ao seu modo de cantar ferino e incômodo (*não posso cantar como convém, / sem querer ferir ninguém*), tal qual uma *taquara, rachada*.

A canção *A palo seco* tanto é metadiscursiva como se configura em uma metacanção.

Costa, ao falar que o investimento ético comum aos cearenses é o “da aspereza, da segura, resultante do desgaste provocado pela peleja com os obstáculos impostos pela vida (de artista, de cidadão, de nordestino)” (p. 112), afirma que a canção *A palo seco* é a mais emblemática desse investimento (o *Pessoal do Ceará*).



O título dessa canção já anuncia que ela será metadiscursiva. “A palo seco”, ou “cante puro”, é uma expressão espanhola que significa “cantar sem o acompanhamento de instrumentos”. É muito utilizada no universo semântico da canção flamenca, denotando um canto primitivo, extremamente forte, emotivo e gutural (COSTA, 2001, p. 113).

O autor detalha outras possibilidades de sentido para a expressão que nomeia a canção.

Um deles é que a palavra “palo” seja uma forma reduzida de “palato”, a parte superior da cavidade bucal, e que, por metonímia, designe “discurso”. Em associação com o adjetivo “seco”, cria-se uma ambigüidade: a expressão pode significar “cansaço advindo do excesso de fala”, que resulta no “pal(at)o seco”, mas pode também querer dizer “discurso áspero, ácido”. Juntamente com a preposição “a”, esses termos adquirem a possibilidade de significar que o discurso ácido é a arma do locutor contra os adversários e anunciar que a canção reforçará essa posição; ou que o enunciador já está cansado de tanto falar as mesmas coisas, e que, mesmo assim, essa canção insistirá na afirmação de uma postura ideológica. Seja qual for a interpretação, o texto já qualifica sua enunciação como árida, hostil (...) (idem, p. 114).

Essa canção é também metadiscursiva porque nela o enunciador assevera sua preferência pelo estilo tango argentino em comparação ao blues. Apesar de não se referir especificamente ao discurso literomusical brasileiro, esses dois estilos funcionam como duas influências musicais fortes na formação musical de Belchior. Ela é uma metacanção explícita porque o enunciador refere-se ao enunciado como sendo o próprio canto (*torto*), segundo se vê abaixo:

(...) *Um tango argentino me vai bem melhor que o blues (...) ... E eu quero é que esse canto torto (...)*

A despeito da afirmação do enunciador (sobre sua predileção pelo tango), se considerarmos que *A palo seco* se aproxima mais do blues do que do gênero nascido em Buenos Aires, também a classificaremos como uma metacanção implícita. Desse modo, o que o enunciador quer expressar é: “embora eu esteja cantando essa canção com características de blues, eu prefiro o tango”. Portanto, é a referência ao blues que torna *A palo seco* uma metacanção com referências implícitas ao seu gênero musical.

Na balada estilizada ao modelo de baladas clássicas americanas *Apenas um rapaz latino-americano*, o enunciador faz referência a um modo de fazer canção que não é o seu (*Não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve*), o que torna a canção



metadiscursiva, pois remete a um tipo de discurso empregado na própria música brasileira. Pela negação dessa forma de compor (*Correta, branca, suave, muito limpa, muito leve*), ele afirma a sua escolha por um tipo de composição ferino e cortante (*Sons, palavras são navalhas / E eu não posso cantar como convém / Sem querer ferir ninguém*). *Apenas um rapaz latino-americano* é uma metacanção explícita, pois o enunciador refere-se ao enunciado como sendo a própria canção (*Isto é somente uma canção*). Essa canção também é metadiscursiva, na medida em que a identidade do enunciador é o tempo todo relacionada ao universo literomusical (*trago de cabeça uma canção do rádio / Em que o antigo compositor baiano me dizia; Tenho ouvido muitos discos; eu sou apenas o cantor; se depois de cantar*).

A balada *Onde jaz meu coração* é a mais emblemática no que diz respeito à referência a sua voz e a seu modo de interpretar (atente-se para a grafia da palavra *canto* e do pronome *eu* em caixa-alta). Aqui, Belchior refere-se não propriamente a outros trechos de suas canções, mas a seu próprio ethos de compositor, ou seja, Belchior imita a si próprio:

(...) *E Ah! minha voz, rara taquara rachada, / vem, soul- blues, do pó da estrada, / e canta o que à vida convém. / Vem direitinha, da garganta desbocada, / mastigando in-nham, in-nham, / cheinha de nhém, nhém, nhém. (...)*

A auto-classificação *voz de taquara*, uma planta que ao ser partida provoca um som desagradável aos ouvidos, associada à *garganta desbocada* e ao inham é usada para referir-se ao seu modo de cantar estridente, desenfreado (sem “papas na língua”) e nasalado.

Além da referência à maneira de interpretar, o enunciador refere-se à canção como sendo o próprio canto, fazendo dela uma metacanção explícita:

(...) *Em mim, desse Canto daqui – Lugar comum – / Como no assum, azul de preto, / o canto é que faz cantar. / Cresce e aparece em minha vida e EU me renovo / no canto – o pio do povo. Pio. É preciso piar. (...)*

O mesmo acontece na música *Antes do fim*, na qual o enunciador diz que seu *canto foi aprovado*, e em *Como se fosse pecado*³⁵⁷. Em *Amor de Perdição*, ao dizer *este vil cantar de amigo*, o enunciador refere-se tanto à forma de composição trovadoresca quanto se volta para a própria canção que ele está cantando, tornando-a uma metacanção explícita.

³⁵⁷ (...) Por enquanto, *o nosso canto* é entre quatro paredes (...)



Em outra balada bobbyleana, *Conheço o meu lugar*, e na balada-baião *Baihuno* mais referências a sua prática discursiva. Na primeira, assim com em *Apenas um rapaz latino-americano* (*eu sou apenas o cantor*), fala do seu papel como integrante da comunidade discursiva literomusical (*O que é que eu posso fazer com a minha juventude – quando a máxima saúde hoje é pretender usar a voz?! O que é que eu posso fazer – um simples cantador das coisas do porão?*). Em *Baihuno*, o enunciador compara a sua identidade a de outros compositores da música brasileira (*Fosse eu um Chico, um Gil, um Caetano, e cantaria, todo ufano*). Aqui, vemos a manifestação de um ranço geracional de um artista que, segundo Sanches (2004, p. 233), chegara atrasado ao cenário musical nacional:

cinco anos mais novo que os Carlos (Roberto e Erasmo), quatro anos mais novo que Caetano e Gil, não era nem da geração deles, nem da geração seguinte; sentava-se à beira.

Logo, o atraso referido em *Lira dos vinte anos* (*E andarmos apressados / Deu em chegar atrasados / Ao fim dos anos cinqüenta!*) seria o atraso do próprio Belchior.

Em *Todo sujo de baton*, o enunciador confessa estar cansado da sua trajetória musical (*Eu estou muito cansado (...) De todo este tempo passado/presente / Vivido entre o sonho e o som*) e mostra o desejo de reformulação de sua prática (*Quero uma balada nova*).

Nas canções *Humano hum*³⁵⁸, *Como se fosse pecado*³⁵⁹ e *Ter ou não ter*³⁶⁰ o **canto** é usado para reportar-se ao gênero (à música) e não àquela canção em particular. O mesmo acontece em *Rock-romance de um robô golliardo*³⁶¹, na qual o enunciador refere-se ao próprio gênero musical *canção*. Logo, elas são metadiscursivas, mas não se configuram em uma metacanção.

O rock abraçado³⁶² *Galos, noites e quintais* é uma canção metadiscursiva pela referência ao próprio gesto enunciativo de interpretar: *Não sou feliz, mas não sou mudo: / hoje eu canto muito mais*.

Assim como *Galos, noites e quintais*, *Ter ou não ter*³⁶³ e *Clamor no deserto*³⁶⁴ também fazem referência ao ato de cantar. Sendo que essa última, além de metadiscursiva, também é uma metacanção, pois, do mesmo modo que *A palo seco*, o locutor, no instante da

³⁵⁸ (...) *E o canto* que soar um palavrão / se mostrará como é: / anjo de espada na mão (...)

³⁵⁹ (...) Mas, quando *o canto* for tão natural como o ato de amar (...)

³⁶⁰ (...) *O meu canto* tinha um dono e esse dono do meu canto (...)

³⁶¹ (...) *canções...* outros sons! (...)

³⁶² Estamos chamando assim àquele tipo de rock que utiliza uma linguagem mais “leve”, em comparação a um tipo de rock mais “pesado”, desenvolvido em outras partes do mundo.

³⁶³ (...) Quando eu vim para a cidade, eu ganhava a minha vida, / (ave/pássaro) *cantando na noite do cabaré* (...)

³⁶⁴ (...) Ano passado, apesar da dor e do silêncio / *eu cantei como se fosse morrer de alegria* (...)



enunciação, fala do enunciado como um canto (*Dá no jornal todo dia o que seria o meu (este) canto*).

Em *Sensual*³⁶⁵, outra canção metadiscursiva, novamente o enunciador faz referência à sua performance como cantor. Para analisar essa música, vamos recorrer ao conceito cenografia primária e secundária, cuja utilização é muito comum na produção musical de Belchior.

De acordo com Bezerra (2005, p. 21), essa **cenografia primária** seria a cena do enunciado propriamente dita, confundindo-se com o instante da enunciação. Por outro lado, a **cenografia secundária** estaria associada àquelas às quais o enunciador faria referência no interior do enunciado. Ao ilustrar essas duas cenografias, a autora usou como exemplo uma narrativa na qual o narrador se referiria a fatos passados e disse que a cenografia primária equivale ao momento em que o narrador conta a história. Quanto à(s) cenografia(s) secundária(s), corresponde(m) aos próprios fatos lembrados pelo narrador.

Na canção *Sensual*, ocorre um processo interessante e diríamos que oposto ao explicitado por Bezerra. Aqui, o enunciador se encontra inserido numa cenografia principal. E nela, ao invés de se remeter a situações que ocorreram num tempo passado, ele projeta, imagina uma cena que ocorreria no futuro. Essa projeção é indicada logo no início da canção com o uso da forma verbal *cantar* no futuro do subjuntivo (*quando eu cantar*). É exatamente essa construção verbal que provoca um efeito de sentido de incertitude, de dúvida, de hipótese. Mas, ao longo da canção, vemos claramente que aquilo que o enunciador faz é hipotetizar uma situação que ele deseja que ocorra no futuro. Essa hipotetização também pode ser comprovada nos trechos (**Como** um cão que uiva pra lua contra seu dono e feitor / não vá pensar que é só a noite **ou** o calor / *Sensual como o espírito* **ou** como o verbo encarnado), nos quais o enunciador usa as conjunções *como* e *ou*, comparativa e alternativa, respectivamente. A primeira estabelece uma comparação entre a personalidade do sujeito que enuncia e a de um cão ou um lobo. Esse sujeito, na cenografia primária, imagina um possível modo de ação

³⁶⁵ *Sensual* (com Tuca) (32)

Quando eu cantar / quero ficar molhado de suor. / E por favor não vá pensar / que é só a luz do refletor. // Será minha alma que sua / sob um sol negro de dor; / outro corpo, a pele nua, / carne, músculo e suor. / Como um cão que uiva pra lua / contra seu dono e feitor; / uma fera-animal ferido / no dia do caçador; / humaníssimo gemido / raro e comum como o amor. (BIS) // Quando eu cantar / quero lhe deixar / molhada em bom humor. / E por favor não vá pensar / que é só a noite ou o calor // Quero ver você ser / inteiramente tocada / pelo licor da saliva, / a língua, o beijo, a palavra. / Minha voz quer ser um dedo / na tua chaga sagrada. / Uma frase feita de espinho, / espora em teus membros cansados: / sensual como o espírito / ou como o verbo encarnado (BIS)



que seria concretizado na cena desejada por ele (cenografia secundária), que é o agir com atitudes de cão.

A segunda conjunção demonstra, mais do que uma simples exclusão, uma instabilidade de ações. Como a cenografia secundária não é um fato presente, mas sim uma possibilidade para o futuro, não é possível controlar com exatidão essas ações que podem se dar de uma *ou* de outra forma. Contudo, o enunciador tem plena certeza de que a situação se realizará. O que pode ser comprovado pela utilização do verbo *ser* no futuro do indicativo (*será minha alma que sua*). As formas do modo indicativo são utilizadas quando se considera o que é falado uma certeza. E esse desejo de realização é tão forte que adquire um teor apelativo (*não vá pensar*), chegando até a uma ordem. São as locuções verbais da canção que expressam de maneira enfática esse desejo, pela repetida utilização do verbo *querer*, modalizador prototípico para exprimir vontade (*quero ficar; quero lhe deixar; Quero ver você ser inteiramente tocada; Minha voz quer ser um dedo...*).

No que se refere a esse último verso, se entendemos **voz** numa relação de metonímia com **o canto**, *Sensual* também será uma metacanção explícita.

Desse mesmo disco da canção *Sensual*, classificamos o título da música *Bel-prazer* como metadiscursivo, independente da relação paratextual dele com a letra da canção. Essa expressão, que na linguagem denotativa significa vontade própria e arbítrio, adquire outros sentidos no discurso de Belchior. Segundo já comentamos, um dos pontos principais de *Todos os sentidos* é o apelo sexual, manifestado na foto da capa, nas letras e na forma de interpretar do locutor/autor, o qual é chamado pelos “mais chegados” pela alcunha de **Bel**. Logo, *Bel-prazer* cumpre o papel, tal qual um letreiro ou manchete, de condensar dentro de si toda a tônica do discurso proposto nesse trabalho, o do prazer associado à própria identidade de Belchior, autor único de todas as letras do disco. Em *Os derradeiros moicanos*, Belchior, no momento em que cita a música *Le Colonel*, do belga Jacques Brel, refere-se a si próprio numa atitude de humildade com relação ao compositor francês (*Brilhe o Belga Jacques Brel, já que Bel nisso não é de brilhar.*).

Ter ou não ter apresenta especificidades no que diz respeito à cenografia. Ao longo da letra, na cena principal, o enunciador-cantor refere-se a fatos passados ou futuros; todos relacionados à sua profissão, à atividade do show, à canção enquanto material de trabalho. No entanto, nas estrofes 7 e 8, a cenografia secundária é a do exato momento do show: o horário,



a temática das músicas, o local, os espectadores³⁶⁶. O enunciador conclui a música dizendo que quer *completar seu canto*. Como, apesar de secundária, é a cena do show que salta aos olhos do ouvinte, tendemos a pensar que o canto, aí, está se referindo a essa canção que o enunciador está interpretando. Pensando de tal forma, *Ter ou não ter* seria uma metacanção explícita. Porém, o canto que quer ser completado não é o de *Ter ou não ter* e sim o de uma outra canção que ainda seria cantada no futuro. Essa mesma projeção acontece em *Voz da América*: o enunciador, na cenografia principal, faz uma série de planos ligados ao seu exercício de cantor³⁶⁷. Em *Recitando*, gravada ao vivo, quando o enunciador diz que o *show já começou*, numa relação subversiva com a canção *O show já terminou* de Roberto e Erasmo Carlos, está se referindo àquele exato momento do seu show.

Uma outra canção que é simultaneamente metadiscursiva e uma metacanção é *Caso comum de trânsito*. No trecho *Faz tempo que ninguém canta uma canção falando fácil, claro, fácil, claramente das coisas que acontecem todo dia em nosso tempo e lugar*, o enunciador se refere a uma prática que não estar acontecendo ultimamente no discurso literomusical: a de cantar composições claras, diretas e relacionadas ao contexto brasileiro. Portanto, é nesse sentido que ela é metadiscursiva. Nessa afirmação, também está implícito que a canção de Belchior irá cumprir o papel de cantar/contar fatos que estão verdadeiramente ligados à realidade do país. É como se o enunciador dissesse: *Faz tempo que ninguém canta uma canção (...)* como **essa que eu estou cantando neste momento**. Por isso, ela também é uma metacanção com referências implícitas. Algo similar acontece em *O negócio é o seguinte*; quando o enunciador afirma *Enquanto canto, não se esqueça...*, o referente *essa canção* está implícito. Desse modo, ela também é uma metacanção.

Agora, vejamos a canção *Em resposta à carta de fã*. Nessa balada, o enunciador-cantor responde na própria canção a uma correspondência que tinha sido enviada por uma fã (*Baby, respondo enfim / àquela carta de fã / que você mandou pra mim!*). Aqui ele chama a fã de *baby* – tal qual Caetano Veloso –, posição que criticou na canção *Coração selvagem*. Nessa canção, o vocativo era apenas uma desculpa para criticar um posicionamento, qual seja, a atitude tomada pelo compositor da canção *Baby*, o baiano

³⁶⁶ (...) Conteí tudo. Eles iriam ver meu show na meia noite... / Falava a palavra AMOR, a letra da minha canção. / ... E o tipo, sentado à mesa, rugia e amassava o cravo: (...) Eu não quero falar nada; eu quero é completar meu canto / pois sei que o show continua, que continua o viver (...)

³⁶⁷ (...) Na fúria das cidades grandes / eu quero abrir a minha voz. (...) Cantar como quem usa a mão / para fazer um pão, colher alguma espiga; (...) Tentar o canto exato e novo / (que a vida que nos deram nos ensina) / pra ser cantado pelo povo / na América Latina. // Eu quero que a minha voz / saia no rádio e no alto-falante; / que Ignes possa me ouvir (...)



Veloso. Na música *Em resposta à carta de fã*, mais uma vez, compara sua função enquanto compositor com Jorge Ben, autor da música *País tropical (Sabe? Quase que eu ia fazendo a canção tropical que você me pediu. / Mas quem sou eu, mentalidade mediana, para imitar Jorge Ben?)*. Entremeado à referência intertextual ao poema *Elegia: indo para o leito* de John Donne e a *O livro de Cabeceira* (um clássico literário erótico japonês, do século X, escrito por Sei Shonagon e adaptado em filme no ano de 1996 pelo inventivo cineasta Peter Greenaway, em cujo enredo, explorando a relação entre a arte e o corpo humano, uma jovem usa o corpo de seus amantes para escrever e fazer com suas peles seu livro de cabeceira), o enunciador coloca em questão a ligação entre poema e canção (*Poema! O que é um poema? Isto não é do meu tempo, / tempo de sex-drug and rock'n roll, computador!*), ou melhor, entre poesia e música, afirmando a idéia da superioridade do poema com relação à canção (*Toda canção é vulgar!*). Trazendo mais uma vez a idéia pessoal do fingimento, muito recorrente em sua obra, assume-se como ligado tanto ao domínio da literatura quanto ao da música (*Mas não se engane! sou do poetariado, / um roqueiro fingido, estreando a vida fácil, meu amor!*). A vulgaridade da canção é novamente referida em *Jornal blues (canção leve de escárnio e maldizer): Canções tão tocantes dão sempre uma nota raramente vulgar!*.

Sobre a influência da poesia e da música na sua formação, Belchior afirma que foi para a música com o desejo de fazer poesia. “Fazer canção é um ato de poesia”, diz ele.

Na verdade, a condição com a qual eu me identifico, prioritariamente, é com a de poeta. Eu fui pra música justamente num interesse e numa forma de me aproximar de uma poesia mais quente do que aquela do livro. Portanto, eu fui pra música popular porque a música sempre me apresentou um espaço especial de poesia com uma ressonância imediata e mais extensa, do ponto de vista do público. Claro que eu tenho uma consciência muito grande da diferença de nível e de grau poético entre uma letra de música e uma poesia feita diretamente para o livro; o sentido de permanência, a linguagem, o poder de síntese e também a intenção que tem uma e outra formas são diferentes. A letra de música é uma forma de poesia, claro. Mas não é aquela forma de poesia tradicional, feita especialmente para o livro. Mas foi dessa poesia (a tradicional) que eu fui pra música. Então, todas as formas de letra de música só passaram a me interessar não pela comunicação delas, mas pela essência de linguagem que elas pudessem ter (AURÉLIA e RABELO, 2005).

Apesar de identificar-se com a condição de poeta, Belchior não se considera propriamente um poeta – como querem alguns – mas um letrista, como comprova o depoimento do encarte de *Melodrama*. Diz ele: “Foi isso o que me propus a ser e tenho consciência de que o alcance de minhas letras é muito maior do que o melhor poema dos maiores poetas” (Encarte de *Melodrama*) “Sou um compositor popular” (Jornal do Brasil).



Com relação à importância da letra e da música no seu processo criativo, o compositor revela que sempre começa “pela letra, pela palavra ou pelo desejo de dizer uma coisa ainda não dita”³⁶⁸.

Em *Balada do amor perverso*³⁶⁹ faz referência ao célebre poema de Fernando Pessoa, *Autopsicografia*³⁷⁰, no qual reflete sobre o fazer poético.

Neste poema (datado de 1 de abril de 1931, o dia dos enganos), a temática central é a de que a poesia é fundamentada num ato de ficção. Para entender o sentido de fingidor no texto de Pessoa, é necessário recorrer à etimologia. Fingidor vem de *fictor*. E *fictor* vem de *finco*, fingir (do latim *finere*), inventar, fazer de conta, fabular, fantasiar. A palavra ficção (*fictio*, em latim), aplicada à literatura, diz respeito ao ato de criação ou invenção de coisas imaginárias. Dessa forma, o poeta fingidor seria aquele que escreve poemas recorrendo ao poder da imaginação e da fantasia. Como dizem os latinistas, “Fictio fingit vera esse quae vera non sunt”: “A ficção finge serem verdadeiras as coisas que não são”. Apesar do trabalho do poeta ser na sua essência ficcional, a relação entre a ficção e a realidade é indissociável: “O Poeta é um fingidor/Finge tão completamente/Que chega a fingir que é dor/A dor que deveres sente”. O escritor João Ferreira observa que “a ficção do poeta é tão real e tão profunda que a própria realidade crua e dolorosa que atormenta os homens, como a dor, é instrumentalizada para entrar no texto de ficção, como se ficção fosse”³⁷¹.

Conforme estamos mostrando, é constante na enunciação das canções de Belchior a relação com o discurso literomusical; ele se assume como cantor, conversa com fãs, como em *Sensual*, *Em resposta à carta de fã* (já analisadas) e *De primeira grandeza*.

No bolero *De primeira grandeza*³⁷², reflete sobre a condição não apenas do cantor/compositor, mas de todos os artistas que se apresentam nos palcos. Ao falar de *De*

³⁶⁸ In: Belchior “Marginal bem-sucedido”. *Jornal O Povo*, Fortaleza, 12 jan. 2004, Páginas azuis (Entrevista concedida à jornalista Carolina Dumaresc).

³⁶⁹ (...) Ah! Eu nasci perdedor. / Pra que mentir de fingidor / de dores tão reais? (...)

³⁷⁰ O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente (...)

³⁷¹ Disponível em: <<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.phtml?cod=5558&cat=Ensaio&vinda=S>> Acesso em: 14 de janeiro de 2007.

³⁷² *De primeira grandeza* (74)

Quando eu estou sob as luzes / não tenho medo de nada / e a face oculta da lua – que é a minha! / aparece iluminada. / Sou o que escondo – sendo uma mulher / igual à tua namorada / mais o que vês quando me mostro – estrela / de grandeza inesperada. // Musa, deusa, mulher, cantora e bailarina! / A força masculina atraí, não é só ilusão! / A mais que a história fez e faz o homem se destina / a ser maior que Deus por ser filho de Adão. // Anjo, herói, Prometeu, poeta e dançarino! / A glória feminina existe e não se fez em vão! / E se destina à vida, ao gozo, a mais do que imagina / o louco que pensou a vida sem paixão. // Musa, deusa, mulher, cantora e bailarina! / A força masculina atraí, não é só ilusão! / A mais que a história fez e faz o homem se destina / a ser maior que



primeira grandeza, Belchior mostra claramente que entende a diferença entre artista/compositor e pessoa do mundo:

Essa canção é sobre o artista no palco, o artista em cena, onde nós perdemos todos os medos, onde nós, como diz o Fernando Pessoa, nós fingimos ser aquele outro que sempre quisemos ser (AURÉLIA e RABÊLO, 2005).

A mesma consciência de separação entre os papéis de compositor (sujeito empírico) e enunciatador (sujeito discursivo) Belchior demonstra na canção polifônica *Rock-romance de um robô goliardo*.

Alô, rapaziada! Alô, gente fina! Alô, moçada! / Eu sei que vocês estão com a vida que pediram a Deus... / E ele deu. / Muito que bem! Por isso espero tudo de vocês. // Mas não confiem em mim: *Eu não existo! / Sou apenas o personagem que diz isto.* (...) Robô GOLIARDO deste tempo, *narro a minha vida começando pelo fim.* / É bem melhor assim. *Vou contar para vocês a vida que eu inventei pra mim.*

A atitude do compositor comprova a afirmação de Dominique Maingueneau de que, no jogo metadiscursivo, o locutor tem muito interesse em instaurar na enunciação um ethos de um *homem atento a seu próprio discurso ou ao discurso dos outros* (MAINGUENEAU & CHARADEAU, 2004, p. 326).

A vida de artista foi desejada pelo enunciatador desde os primeiros anos de vida, como se comprova em *Dandy (Mamãe, quando eu crescer, eu quero ser artista)*. Com o passar do tempo, a atitude diletantista diante da profissão mudou. Na balada-reggae *Tocando por música* o enunciatador reflete sobre a condição cruel enfrentada pelos compositores, que no início da carreira tocam por música e acabam um dia tendo de tocar por dinheiro. Aqui o enunciatador associa o *tocar por dinheiro* ao ato de vender a alma ao diabo (*A minha alma esteve à venda / - como as outras do lugar! / Só que ninguém me comprou / pois só eu quis me pagar.*). A mesma idéia aparece em *Arte-final (Bastou vender a minha alma ao diabo / E lá vem vocês seguindo o mau exemplo)* e em *Baihuño (- Não vendi a alma ao diabo... O diabo viu mau negócio nisso de comprar a minha.)*.

*Tocando por música*³⁷³ relaciona-se às dificuldades que o próprio Belchior encontrou ao chegar ao Sul-maravilha. Ela aparece como última faixa de um LP (*Melodrama*) que começou a nascer em dezembro de 1986 e só foi concluído em abril do ano seguinte. Entre

Deus por ser filho de Adão. // Anjo, herói, Prometeu, poeta e dançarino! / A glória feminina existe e não se fez em vão! / E se destina à vida, ao gozo, a mais do que imagina / o louco que pensou a vida sem paixão.

³⁷³ Aluguei minha canção / pra pagar meu aluguel / e uma dona que me disse / que o dinheiro é um Deus cruel. / A minha alma esteve à venda / - como as outras do lugar! / Só que ninguém me comprou / pois só eu quis me pagar. (...) Hoje eu não toco por música. / Hoje eu toco por dinheiro, / na emoção democrática / de quem canta



uma faixa e outra, Belchior enfrentou uma greve de músicos (referida em *Extra Cool*³⁷⁴) e, muitas vezes, ficou sem a possibilidade de gravar.

Em *Baihuno* (*Conta aos amigos doutores que abandonei a escola pra cantar, em cabaré*) confundem-se novamente a vida do enunciatador das canções e a do autor Belchior. O compositor também abandonou a escola de medicina no quarto ano para seguir a carreira artística. Além disso, *Baihuno*³⁷⁵ configura-se em uma metacanção implícita, pois há a referência ao seu gênero musical, o baião.

Em algumas canções, o objeto da metadiscursividade não é propriamente o discurso literomusical, mas gêneros, estilos ou instrumentos musicais. A balada com efeitos de instrumentos caribenhos *Ploft* refere-se textualmente ao blues (*Américas, Áfricas, índios, pobres e jovens: tudo um negro blues*). Em *Seixo rolado* (uma metacanção implícita), referências textuais³⁷⁶ ao rock, ao bebop, ao calipso, ao merengue, ao blues, ao boogie-woogie, ao tango, ao bolero, ao choro e ao jazz. Essa miscelânea de ritmos é indicada também na melodia da canção, que começa tocada em blues e termina em boogie-woogie. Em *Dandy* a referência é aos dois gêneros musicais que dão base à música do cearense (*Ah! Quanto (o) rock dando (o) toque, tanto (o) blues!*). O rock aparece ainda no título de *Rock-romance de um robô golliardo*, na qual o enunciatador repete várias vezes a expressão rock'nroll³⁷⁷, o mesmo gênero musical dessa canção. Portanto, nesse sentido ela também é uma metacanção implícita. Quanto ao blues, aparece no título, na letra e no arranjo de *Jornal blues (canção leve de escárnio e maldizer)*³⁷⁸, uma metacanção com referências implícitas. Em *Lamento do marginal bem sucedido*³⁷⁹, a referência ao blues, o gênero da canção, a torna uma metacanção implícita. No reggae *Extra Coll*, múltiplas influências da América Latina, da África e dos EUA (*Onda blue, (...) Iééé / Soul e sul, / Latino-América libre! / Ié, ié, iééééé. / Que lundu, / La Mamma Africaribe! (...) Cansongs em portunhol!*). O bongô, instrumento de percussão de origem africana, acompanha o enunciatador de *Lua zen* até o Chile (*Pra Santiago de Cuba / se vai de lua e bongô*). *Os derradeiros moicanos* colocam em sua marcha carnavalesca (*fora do*

no chuveiro. // Faço artes pela Arte, / sem cansar minha beleza. / Assim, quando eu vejo porcos, / lanço logo as minhas pérolas. (...)

³⁷⁴ (...) Tou em greve! (...)

³⁷⁵ (...) baiões bárbaros: baiunos (...)

³⁷⁶ (...) rock-and-rollando (roquenrolando) em você. Be-bopeando em você. / Calipsando em você. / Merengueando em você. / Blues-abusando em você. / Um boogie-woogie em você. / Tango um bolero em você. / Chorando em você. / Jaz (z) endo em você.

³⁷⁷ (...) cidade grande é uma droga, / mas o rock dá o tom. / Rock'nroll! Rock'nroll! / Rock, Rock'nroll! / Rock'nroll! Rock'nroll! / Rock, rock'nroll! (...) Meu sucesso é saber disso / e Bater tudo pra vocês. / (Num) Rock, rock, rock, rock'nroll! / Rock, rock, rock, rock'nroll! / Rock, rock, rock, rock'nroll!

³⁷⁸ (...) O velho blues me diz que, ateu como eu, devo manter os modos e o estilo... Réu confesso! (...)

³⁷⁹ (...) Enquanto um velho mestre de blues radioativas nas ondas sonoras (...) E blues-lamente comigo os tempos cínicos e cruéis (...)



Carnaval não há salvação!) tambores (*tambores tão bons, uns quantos radares, antenas da raça tantã*), o acordeon de Dominginhos, Sivuca e Luís Gonzaga e o belga Jacques Brel cantando *Le Colonel*. Todos dançando em uma quadrilha (*Alanvatú, nossa gangue! A quadrilha do sangue dance lá en arrière*). O tambor é tema de *Tambor tantã* (*Doutor em dor, bate o tambor, / Tantã de tanta dar*). Essa canção também é uma metacanção implícita, pois além de se referir ao reggae, aponta para o seu próprio gênero, a rumba (*Em reggae, em rumba, em Cuba, enfim*). Na balada *No maior jazz* referência à música vocal ou instrumental que teve origem entre os negros norte-americanos.

Em *O negócio é o seguinte*, a música está tão entranhada à vida do enunciador que ele coloca como condição de sua existência um instrumento e um gênero musical (*Eu respiro: sanfona, resfolgando num forró*). Em *Beijo molhado* o corpo mistura-se aos gênero e instrumento (*Pélvis no rock, me pegue e me toque. / Saques de sax...*). Em *Onde jaz meu coração* são colocados lado-a-lado o sertão brasileiro e o ritmo baião (*tem, meu irmão, muito Baião*), Nashville e New Orleans com seus negros tocando em *bandas, banjos e bandolins*.

Na balada romântica *Ondas tropicais*, cujo título já sugere a ligação com as *ondas* do rádio, a referência aos serviços de alto falante “Voz de Cristal” e “Bom Som” funciona como uma referência à própria prática discursiva de Belchior, cuja formação teve início na infância por meio do alto-falante da praça de sua cidade natal, no qual o futuro compositor ouviu intérpretes como Ângela Maria, Cauby Peixoto e Nora Ney.

Sobre isso, Belchior revela:

Eu vivi a minha infância em Sobral, que era inteiramente sonorizada porque havia aquelas radiadoras... tanto é que na minha casa a gente passou muito tempo sem sentir necessidade de um rádio porque se ouvia a música e o noticiário no ar (AURÉLIA e RABÊLO, 2005).

Ainda em *Ondas tropicais*, em meio às referências aos gêneros tango, bolero, jazz e blues, aparece a referência ao boogie-woogie associada ao nome mondrians. Nesse caso, o boogie-woogie relaciona-se tanto ao estilo de blues³⁸⁰ caracterizado pelo uso sincopado da mão esquerda ao piano – muito popular entre os negros nos anos 40 e 50 nos Estados Unidos – quanto à obra *Victory Boogie-Woogie*³⁸¹ (1943-44), do pintor abstrato Piet Mondrian (1872-1944).

³⁸⁰ Os grandes nomes do estilo são Pete Johnson, Albert Ammons e Meade Lux Lewis, que compuseram conhecidas músicas do gênero, como *6th Avenue Express* e *Boogie Woogie Stomp*.

³⁸¹ Óleo e papel sobre tela 177,5 cm em diagonal; a sua última obra, deixada incompleta. Mondrian foi, junto com Kandinski, um dos primeiros pintores abstratos da história da arte ocidental.



À GUIA DE CONCLUSÃO

Até mais ver (...) Contigo em mim e ainda em ti, vou indo em dois. Qualquer distância entre nós (...) só assinala um novo encontro pra depois.
Belchior

Resumindo: “- Até logo! Eu vou indo!”
Belchior

Nossa pesquisa foi fundamentada em dois objetivos centrais: a) investigar o modo pelo qual textos da literatura e da música são ressignificados nas canções de Belchior e b) analisar de que forma o compositor cearense relaciona-se com textos de sua autoria e com sua prática discursiva. Partimos, então, dos estudos de Genette (1989), Piégay-Gros (1996) e Costa (2001), os quais desenvolveram uma tipologia de análise de relações entre textos e entre discursos, e propusemos uma nova sistematização para as categorias descritas por esses três autores. Elaboramos ainda uma tipologia para que pudéssemos analisar a metadiscursividade nessas canções. Para englobar nossa sistematização de análise das relações intertextuais, interdiscursivas e metadiscursivas, propusemos a noção de **investimentos interdiscursivos**. Acreditamos que, nesse sentido, nossa pesquisa traz uma contribuição àqueles que trabalham com a análise de discursos, mais especificamente com a intertextualidade, interdiscursividade e metadiscursividade.

Terminada nossa análise da produção literomusical do cantor e compositor Belchior, o que pudemos perceber foi que, para além das nossas hipóteses iniciais acerca dos investimentos interdiscursivos, o diálogo revelado nas suas canções envolve muito mais do que uma mera absorção de textos e discursos “outros”. Esses conhecimentos advindos de fontes enunciativas diversas são apropriados e, principalmente, compartilhados por um sujeito discursivo, cuja postura vai no sentido de polemizar (muito mais do que negociar) com eles. Desse modo, os textos e discursos incorporados por Belchior assumem, na voz dos enunciadores das canções, uma tensão tal que, por trás desse processo, o que existe verdadeiramente é uma atitude crítico-criativa de transformação de textos, cujos sentidos estão em constante reativação. No que diz respeito ao modo como lida com sua própria obra e com o discurso musical em geral, Belchior revela uma consciência rara com relação ao papel exercido por ele enquanto cancionista no interior de sua prática discursiva. O compositor mostra que compreende o processo de funcionamento de suas canções, bem como sua inscrição em contextos diferentes. É exatamente essa consciência de si (que só existe porque existem os outros discursos) que faz com que Belchior invista na interdiscursividade com



outras práticas discursivas. Em resumo, todos esses investimentos interdiscursivos revelam uma necessidade contínua de negociação em um universo repleto de palavras e de enunciados outros.

Acreditamos que nossa dissertação tenha contribuído para reforçar os estudos da produção literomusical brasileira e do gênero canção, tendo como base teórica a Análise do Discurso e seus conceitos capitais de heterogeneidade, dialogismo e polifonia. Assim, confirmamos o valor dos princípios-base da AD na descrição e compreensão do discurso literomusical brasileiro. Fortalecemos a idéia de que a pesquisa em música brasileira é importante na medida em que nos ajuda a entender como se deu o processo de constituição de nossa identidade nacional.

Esperamos, sobretudo, ter seguido adiante nas pesquisas sobre a música cearense, e mais especificamente naquelas que se dedicam à compreensão da obra de Belchior, fazendo jus à complexidade da produção desse compositor.

Durante a pesquisa, o incipiente conhecimento que temos sobre teoria musical fez com que nossa análise se concentrasse na materialidade verbal das canções. No entanto, declaramos nossos esforços no sentido de tentar contemplar alguns aspectos referentes à dimensão musical desse gênero.

Em nosso trabalho, investigamos somente o diálogo promovido nessas canções entre as práticas da literatura e da música. Apontamos, para estudos futuros, o exame da interdiscursividade com outras práticas discursivas, como, por exemplo, a da ciência e da filosofia. Ao abordamos a interdiscursividade apenas entre essas duas práticas discursivas, elaboramos uma descrição parcial dos investimentos genérico, cenográfico, ético e lingüístico adotados por Belchior. Para futuros trabalhos, cremos que seja importante continuar a caracterização desses investimentos com o propósito de compor um perfil discursivo mais amplo da produção literomusical de Belchior na Música Popular Brasileira.

Por fim, gostaríamos de dizer o quão foi prazeroso, apesar de árduo, fazer essa pesquisa. Com ela, apre(e)ndemos muito sobre os valores existenciais, os quais são expressos e difundidos pelas artes em geral e, singularmente pela tradição literária e musical.



REFERÊNCIAS

Bibliográficas

- ALTHUSSER, L. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado*. 6. ed. Lisboa: Presença/Martins Fontes, 2001.
- AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005. Trad. de Dílson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti.
- ANDRADE, C. D. de. Revista *Realidade*. Traduções. s.l.: Granã, março 1969.
- ANPOLL: anais do IX Encontro Nacional (Caxambu - junho de 1994). Volume 2. Tomo 2. João Pessoa: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística ANPOLL, 1995.
- AUTHIER-REVUZ, J. *Ces mots qui ne vont pas de soi - boucles réflexives et non-coïncidences du dire*. Paris: Larousse, 1995. Tome I.
- _____. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). *Cadernos de estudos lingüísticos de Campinas*. Campinas: UNICAMP, 1990.
- _____. Hétérogénéité (s) énonciative (s). *Langages* (Les plans d'énonciation), Paris/Larousse, 73, 1984.
- _____. Hétérogénéité montré et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours. *DRLAV*, n. 26, 1982.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *La poétique de Dostoievski*. Paris: Seuil, 1970.
- _____. (VOLOCHÍNOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.
- BANDEIRA, M. *Bandeira a Vida Inteira*. Rio de Janeiro: Alumbamento, 1986. p. 90.
- BARTHES, R. A retórica da imagem. In: BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BEAUGRANDE, R. A. e DRESSLER, W. V. *Introduction to text linguistic*. Londres: Longman, 1981.
- BEZERRA, L. C. de M. *Tropicalismos na Música Popular Brasileira: um olhar interdiscursivo sobre a Tropicália e a Geração de 90*. 2005. 149 p. Dissertação (Mestrado em Linguística – área de concentração Análise do Discurso) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.



- BILAC, O. *Antologia poética*. Guarulhos: Germapa, 2004.
- BITTAR, C. A. *Direito de autor*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1992.
- BRANDÃO, H. H. N. *Introdução à Análise do Discurso*. 8. ed. Campinas: UNICAMP, 2002.
- CAMPOS, A. de e H. de; SCHNAIDERMAN, B. (tradutores). *Poesia Russa Moderna*. São Paulo: Perspectiva S.A., 2001. p.316.
- CARLOS, J. T. Análise das canções de Belchior numa abordagem da semiótica greimasiana. In: ENCONTRO NACIONAL DOS ESTUDANTES DE LETRAS, XXIV, 2003a, São Carlos. *Livro de Resumos...*São Carlos: UFSCar, 2003.
- _____. O movimento musical Pessoal do Ceará. In: ENCONTRO NACIONAL DOS ESTUDANTES DE LETRAS, XXIV, 2003b, São Carlos. *Livro de Resumos...*São Carlos: UFSCar, 2003.
- _____. Um nordestino na cidade grande: a cenografia das canções de Belchior. João Pessoa / Paraíba, 2006. In: XXI Jornada Nacional de Estudos Lingüísticos do GELNE, 2006, João Pessoa. Artigo completo em *Anais do GELNE (Grupo de Estudos Lingüísticos do Nordeste)* - CD. João Pessoa: UFPB, 2006. ISBN: 85-7539-286-7.
- CHAVES, A. Plágio. *Revista de Informação Legislativa*. n. 77 jan./mar. 1983.
- CHRISTOFE, L. Intertextualidade e plágio. *ANPOLL: Anais do IX Encontro Nacional (Caxambu - junho de 1994)*. João Pessoa, Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Lingüística ANPOLL, Volume 2. Tomo 2, p. 1181-1187, 1995.
- COSTA, N. B. da. A letra e as letras: o gênero canção na mídia literária. In: DIONÍSIO, A. P. et al. (orgs.). *Gêneros textuais & ensino*. 1. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. p. 107-121.
- _____. A pesquisa sobre a Música Popular Brasileira em uma perspectiva discursiva. In: MATTES, M. (org.). *Linguagens – as expressões do múltiplo*. Fortaleza: Premium, 2006. p. 119-157.
- _____. *A produção do discurso literomusical brasileiro*. 2001. 230 p. Tese (Doutorado em Lingüística Aplicada e Estudos da Linguagem – área de concentração Análise do Discurso) – Programa de Pós-Graduação em Lingüística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001.
- _____. O primado da prática: uma quarta época para a análise do discurso. In: COSTA, N. B. (org.). *Práticas discursivas – exercícios analíticos*. Campinas: Pontes, 2005. p. 17-48.
- _____. *Práticas discursivas – exercícios analíticos*. Campinas: Pontes, 2005.
- COURTINE, J. -J. Quelques problèmes théoriques et méthodologiques en analyse du discours. À propos de discours communiste adressé aux chrétiens. *Langages*, Paris, 62, 1981.
- _____. & MARANDIN, J. -M. Quel objet pour l'analyse du discours. In: CONEIN et al. (eds.). *Matérialités discursives*. Lille: Universitaires de Lille, 1981.



DUCROT, O. *Le dire et le dit*. Paris: Minuit, 1984.

FERREIRA, A. B. de H. *Novo dicionário eletrônico Aurélio da Língua Portuguesa* – versão 5.0. Positivo, 1995. Corresponde à 3ª edição e 1ª impressão revista e atualizada do Aurélio Século XXI, O Dicionário da Língua Portuguesa, contendo 435 mil verbetes, locuções e definições.

FERREIRA, M. *Como usar a música na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2001.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Petrópolis/Lisboa: Vozes, 1972.

_____. *A ordem do discurso*. 9. ed. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2003.

_____. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens/Vega, 2002.

GADET, F. & HAK, T (orgs.). *Por uma análise automática do discurso* - uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3. ed. Campinas: UNICAMP, 1997.

GENETTE, G. *Palimpsestos* - la literatura en segundo grado. Madrid: Taurus, 1989 / Paris: Seuil, 1962. 1. ed.

GIL, G. *Gilberto Gil: todas as letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Organização de Carlos Rennó. (edição revista e ampliada). 1. ed. 1996.

GUIMARÃES, E. *Os limites do sentido*. Campinas: UNICAMP, 1995.

GUIMARÃES, S. R. M. *O discurso amoroso da (na) mpb*. 1989. Dissertação (Mestrado), Campinas, 1989.

KOCH, I. G. V. A intertextualidade como fator da textualidade. In: *Linguística textual* – texto e leitura, Série Cadernos PUC 22. São Paulo: EDUC, 1986.

KRISTEVA, J. *Séméiotiké: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

_____. *Une poétique ruinée*. In: BAKHTIN, M. *La poétique de Dostoievski*. Paris: Seuil, 1970.

LEMONS, A. M. A. *A construção da “descanção” de Tom Zé*. 2006. Dissertação (Mestrado em Linguística – área de concentração Análise do Discurso) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, 2006.

MAINGUENEAU, D. *Analizando discursos constituintes*. Tradução de Nelson Barros da Costa. *Revista do GELNE*. Fortaleza, v. 2, n. 2. p. 167-178. 2000.

_____. *Análise de textos de comunicação*. 2. ed. Tradução de Cecília Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2002.

_____. A noção de hiperenunciador. Tradução de Roberto Leiser Baronas e Fábio César Montanheiro. In: MAINGUENEAU, D. *Cenas da enunciação*. Organizado por Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. Curitiba: Criar, 2006. p. 91-110.



_____. *Cenas da enunciação*. Organizado por Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. Curitiba: Criar, 2006.

_____. Citação e destacabilidade. Tradução de Roberto Leiser Baronas. In: MAINGUENEAU, D. *Cenas da enunciação*. Organizado por Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. Curitiba: Criar, 2006. p. 72-90.

_____. *Gênese dos discursos*. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba: Criar, 2005.

_____. *Novas tendências em Análise do Discurso*. 3. ed. Tradução de Freda Indursky. Campinas: UNICAMP/Pontes, 1997.

_____. *O contexto da obra literária*. Tradução de Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Termos-chave da análise do discurso*. Tradução de Márcio V. Barbosa e Maria Emília A. T. Lima. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

_____. & CHARAUDEAU, P. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

MANUAL DE APOIO. Fortaleza: SEDUC. cap. 2. p. 96-97.

MATTES, M. (org.). *Linguagens – as expressões do múltiplo*. Fortaleza: Premium, 2006.

MELLO, Z. H. *Enciclopédia da Música Brasileira (Popular)*. São Paulo: Art/PubliFolha, 2000.

MELO NETO, J. C. *Obra completa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Organizado por Marly de Oliveira.

MENDES, M. das D. N. *A construção identitária do Nordeste pelas topografias das canções do Pessoal do Ceará*. 2007. Dissertação (Mestrado em Linguística – área de concentração Análise do Discurso) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, 2007.

MENEZES, W. M. *As máscaras enunciativas do discurso dramático-musical de Chico Buarque*. 2005. Dissertação (Mestrado em Linguística – área de concentração Análise do Discurso) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, 2005.

MIGUEL, A. C. *Guia de MPB em CD: uma discoteca básica da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

MOISÉS, M. *A criação literária: introdução à problemática da literatura*. 7. ed. rev. São Paulo: Melhoramentos / USP, 1975.

MUSSALIN, F. A Análise do discurso. In: MUSSALIN, F.; BENTES, A. C. (orgs.). *Introdução à lingüística 2 – domínios e fronteiras*. v. 2. São Paulo: Cortez, 2001.



NASCENTES, P. O dito e o não dito em letras da MPB: uma leitura dos verbos 'dicendi'. *Revista Contato*, Brasília, ano 1, n. 2, jan./mar. 1999.

ORLANDI, E. P. *A linguagem e seu funcionamento*. São Paulo: Pontes, 1987.

_____. *As formas do silêncio* (No movimento dos sentidos). Campinas: UNICAMP, 2002.

_____. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Campinas: Pontes, 2004.

PÊCHEUX, M. A análise de discurso: três épocas (1983). In: GADET, F. & HAK, T. (orgs.). *Por uma análise automática do discurso - uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 3. ed. Campinas: UNICAMP, 1997. p. 311-319.

_____. *Analyse automatique du discours*. Paris: Dunod, 1969.

PEIXOTO, M. V. *O Tropicalismo e a canção pop - um encontro interdiscursivo em Adriana Calcanhoto*. 2005. Dissertação (Mestrado em Lingüística – área de concentração Análise do Discurso) – Programa de Pós-Graduação em Lingüística, Universidade Federal do Ceará, 2005.

PETRI, M. J. C. A intertextualidade no texto jurídico. *ANPOLL: Anais do IX Encontro Nacional* (Caxambu - junho de 1994). João Pessoa, Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Lingüística ANPOLL, Volume 2. Tomo 2, p. 1206-1216, 1995.

PIÉGAY-GROS, N. *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod, 1996.

PIMENTEL, M. *Terral dos sonhos: o cearense na música popular brasileira*. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará/Multigraf, 1994. (Coleção Teses Cearenses). 162 p.

PINHO, F. S. N. de. *O pop não poupa ninguém - relações entre o por-rock e a pós-modernidade*. 2006. Projeto de Dissertação (Mestrado em Lingüística – área de concentração Análise do Discurso) – Programa de Pós-Graduação em Lingüística, Universidade Federal do Ceará, 2006.

POSSENTI, S. *Apresentação da Análise do Discurso*. São José do Rio Preto: Glota, 1990.

RABAÇA, C. A. e BARBOSA, G. G. *Dicionário de Comunicação*. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

ROCHA, F. T. S. *Manguebit: uma discursividade literomusical guerrilheira*. 2006. Dissertação (Mestrado em Lingüística – área de concentração Análise do Discurso) – Programa de Pós-Graduação em Lingüística, Universidade Federal do Ceará, 2006.

ROGÉRIO, P. *Educação Estética - Pessoal do Ceará: Trajetórias Formativas da Sensibilidade*. 2006. Dissertação (Mestrado em Educação Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.

SANCHES, P. A. *Como dois e dois são cinco: Roberto Carlos (e Erasmo e Wanderléa)*. São Paulo: Boitempo, 2004.



SARAIVA, J. A. B. *A constituição dialógica do discurso do Pessoal do Ceará*. 2005. Projeto de Tese (Doutorado em Lingüística – área de concentração Análise do Discurso) – Programa de Pós-Graduação em Lingüística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.

_____. *A seleção lexical à luz da função poética em textos de Caetano Veloso*. 1998. Dissertação (Mestrado em Lingüística – área de concentração Lingüística) – Programa de Pós-Graduação em Lingüística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 1998.

SEVERIANO, J. e MELLO, Z. H. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras* (vol. 2: 1958-1985). 4. ed. São Paulo: 34, 2002.

TATIT, L. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: USP, 1995.

_____. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.

WEINRICH, H. *Le temps*. Paris: Seuil, 1973. Trad. fr.

VENTURA, R. L. C. *As letras crítico-sociais das músicas de Belchior: análise semiótica*. 2003. 239 p. Dissertação (Mestrado em Lingüística – área de concentração Sócio-semiótica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2003.

Discográficas

A COR DO SOM. *Magia tropical*. Elektra, 1982. LP.

BELCHIOR, A. C. G. *As várias caras de Drummond - 31 poemas + 31 gravuras de Carlos Drummond de Andrade*. Caras /Arlequim, 2004. Concepção artística de Belchior. ISBN: 85-7521-194-3

_____. *Cancioneiro geral - Ilustres desconhecidos*. Paraíso, 1991. LP.

_____. *Eldorado - Belchior em Espanhol com Eduardo Larbanois e Mario Carrero*. Movie Play, 1993. CD/K7.

_____. *Trilhas sonoras (Ao Vivo)*. Continental, 1990. LP/K7.

_____. *Vício elegante*. Paraíso/GPA/Velas/Ouver Records, 1996. CD.

BEATLES. *Abbey Road*. Apple, 1969.

_____. *Sgt. Pepper's lonely hearts club band*. Apple/Parlophone, 1967.

BETHÂNIA, M. *A beira e o mar*. Polygram, 1984-1985. LP n° 824 187 1.

BOSCO, J. *Gagabirô*. Barclay/Polygram, 1984. LP n° 823694-1.

BUARQUE, C. *Sinal Fechado*. Phonogram, 1974. LP n° 6349 122.

CARLOS, E. *Banda dos contentes*. Polydor, 1976. LP.



COSTA, G. *Gal Costa*. Philips, 1968. LP.

GIL, G. *III Festival da Música Popular Brasileira*. Philips, 1967. Compacto.

_____. *Expresso 222*. Philips, 1972. LP.

_____. *Parabolicamará*. WEA, 1991. CD.

_____. *Realce*. WEA, 1979. LP.

_____. *Refestança*. Som Livre, 1977.

HIME, O. *Estrela da vida inteira*. Continental, 1987. LP.

JOBIM, A. C. B. de A. *Disco de bolso – o tom de Tom Jobim e o tal de João Bosco*. Zen, 1972. Compacto 33 rpm, vinil, encartado no Jornal *O Pasquim*. Arranjo: Antonio Carlos Jobim; Flauta: Bebeto, Paulinho Jobim, Franklin, Paulo, Ratto; Percussão: João Palma; Contrabaixo: Novelli; Violão: Aduardo Athayde e Vocal: Antonio Carlos Jobim.

_____. *Jobim em vários tons - por vários intérpretes*. Movie Play, 1995. CD n° 7896410609871. Produzido por Jorge Gambier.

_____. *Matita Perê*. Philips, 1973. LP 12 n° 6349071. Gravado no estúdio da Columbia, New York, em janeiro de 1973. Arranjos e regência: Claus Ogerman; Ritmo e percussão: João Palma e Airto Moreira; Piano, violão e voz: Antonio Carlos Jobim; Spalla: Harry Lookousky; Direção de produção: Eduardo Athayde e Engenheiro de som: Frank Laico.

_____. & REGINA, E. *Elis & Tom*. Philips, 1974. LP (1974) n° 824 418-2. CD lançado pela gravadora Trama em 2004.

MATOGROSSO, N. *Feitiço*. WEA, 1978. LP

PESSOA, F. & OLIVEIRA, A. L. *Mensagem* (Poemas de Fernando Pessoa por vários intérpretes). Gradiente/Eldorado, 1986. Poemas musicados por André Luiz Oliveira; arranjos de Francis Hime. LP.

RAMALHO, Z. et alii. *O Grande Encontro III Ao Vivo - Zé Ramalho, Elba Ramalho e Geraldo Azevedo* (Participações Especiais de Belchior, Lenine e Moraes Moreira). BMG, 2000. CD Produzido por Guto Graça Mello. Direção Artística de Jorge Davidson.

REGINA, E. *Elis por ela - interpretando os maiores sucessos de Milton Nascimento, João Bosco, Tom Jobim e Belchior*. Polygram/WEA, 1992. LP n° M177104-2. CD n° 090317710426 (4 músicas bônus/versões remasterizadas pelo sistema digital).

_____. *Falso brilhante*. Polygram/Philips, 1976. LP n° 836 010-2. CD n° 042283601024 (1998).

SANTOS, L. *Tempos modernos*. WEA, 1982.



- VANUSA. *Amigos novos e antigos*. RCA Victor, 1975. LP.
- VÁRIOS. *Bem te vi*. DVD inédito produzido por Mário Luiz Thompson.
- VÁRIOS. *Soro*. EPIC/CBS - Rio, 1979. LP.
- VELOSO, C. *A foreign sound*. Universal Music, 2004. CD n° 60249808621.
- _____. *Caetano Veloso*. Philips, 1967-1968. LP n° R765.026L. CD n° 042283855724.
- _____. *Caetano Veloso*. Nonesuch, 1986. LP n° 79127. CD n° 042284691628.
- _____. *Cinema Transcendental*. Polygram, 1979. LP.
- _____. *Circuladô Vivo*. Polygram, 1992. CD duplo n° 510.459-2.
- _____. *Jóia*. Phonogram, 1975. LP n° 6349.132. CD n° 042283855922.
- _____. *Marcianita*. Polygram, 1993. CD n° M862397-2.
- _____. *Muito* (Dentro da estrela azulada). Polygram, 1978. LP.
- _____. *Qualquer coisa*. Phonogram, 1975. LP n° 6349.142. CD n° 042283855823.
- _____. e BETHÂNIA, M. *Maria Bethânia e Caetano Veloso ao Vivo*. Phonogram, 1978. LP n° 6349.386
- _____. e MAUTNER, J. *Eu não peço desculpa*. Universal Music, 2002. CD n° 044006451923.
- _____. etalli. *Doces bárbaros* – Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa e Gilberto Gil. Phonogram, 1976. LP n° 6245.059.
- _____. etalli. *Tropicália ou Panis et circencis* – Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Mutantes, Nara Leão, Rogério Duprat, Tom Zé. Philips, 1968. LP n° R765.040L.

Reportagens

- ARANTES, S. Como nossos pais - Segunda geração de cineastas povoa cinema nacional. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 outubro 2004, Folha Ilustrada.
- AUGUSTO, N. *Antologia Lírica - Um Concerto A Palo Seco*. Disponível em: <<http://www.nelsons.com.br>>. Acesso em: 27 set. 2005.
- _____. Melodrama - Belchior, Cantor que vence sozinho. *Jornal O Povo*, Fortaleza, 28 nov. 1987, Segundo Caderno, p. 6.
- _____. *Os Retratos de Belchior em Fortaleza - Exposição reúne 46 quadros do artista visto por grandes nomes e por ele mesmo*. Seção Notícias. Disponível em: <<http://www.nelsons.com.br>>. Acesso em: 05 jan. 2002.



_____. Poeticamente Belchior. *Jornal O Povo*, Fortaleza, 10 set. 1988, Segundo Caderno, p. 1.

_____. Sonoridade intimista em coletânea de Belchior. *Tribuna do Ceará*, Fortaleza, 8 set. 1992, Caderno Variedades - Música, p. 24 B.

Belchior “Marginal bem-sucedido”. *Jornal O Povo*, Fortaleza, 12 jan. 2004, Páginas azuis (Entrevista concedida à jornalista Carolina Dumaresc).

Dylan “Apenas um rapaz americano”. *Jornal Diário do Nordeste*, Fortaleza, 12 jun. 2005, Caderno 3 (Entrevista concedida ao jornalista Dalwton Moura).

Ednardo 60. *Jornal O Povo*, Fortaleza, 17 abr. 2005, Caderno especial Vida e arte Cultura. Disponível em: <<http://www.ednardo.com.br/frinico.htm>>. Acesso em: 20 ago. 2006.

Fausto Nilo – o poeta e o tempo. *Jornal Diário do Nordeste*, Fortaleza, 4 abr. 2004, Caderno 3. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=152533>>. Acesso em: 4 abr. 2004.

FILHO, L. A. 2/3 do Grande Encontro. *Jornal O Povo*, Fortaleza, 18 agosto, 2000, Vida & Arte.

_____. Belchior - traços e tintas no rosto do artista. *Jornal O POVO*, 20 dez. 2001, Vida & Arte.

_____. Tudo outra vez. *Jornal Diário do Nordeste*, 09 jan. 1993.

FONSECA, J. *Baihuno*: a barbárie já começou. Disponível em: <www.brazilianmusic.com.br/belchior/discografiaoficial/baihuno.htm>. Acesso em: 10 dez. 2006.

JORGE, R. Belchior aposta tudo no poder da palavra: cantor e compositor cearense lança “Baihuno” e mostra que veia poética está a todo vapor. *Jornal O Povo*, Fortaleza, 17 nov. 1993, Caderno B, Vida & Arte.

JÚNIOR, E. L. Como nossos pais? *Jornal O Povo*, Fortaleza, 28 agosto 2001, Crônica.

MOURA, D. Orçamento municipal: por 1% para a CULTURA. *Jornal Diário do Nordeste*, Fortaleza, 21 jun. 2005.

PAULA, E. de. Cores e nomes. *Jornal O Povo*, Fortaleza, 31 dez. 2004, Vida & Arte, p. 5.

SAITO, B. Y. Precisamos rejuvenescer – Com shows em SP, veteranos Chrissie Hyndie e The Dors recorrem à geração mais nova para atualizar suas músicas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 out. 2004, Folha Ilustrada, p. E1.

Sem saudades do passado. *Jornal Diário do Nordeste*, Fortaleza, 18 agosto, 2000, Caderno 3.

Sereia de Ouro: conheça um pouco da vida de Belchior. *TV Verdes Mares*, Fortaleza, 27 set. 2005. Disponível em: <<http://verdesmares.globo.com/plantao/noticia.asp?codigo=127292&modulo=178>>. Acesso em: 27 set. 2005.



VIANA, C. O primeiro encontro. *Jornal O Povo*, Fortaleza, 27 nov. 1997, Vida & Arte.

Programas de TV e radiofônicos

AURÉLIA, M. e RABÊLO, M. *Por uma cultura de paz*. Fortaleza: Rádio Universitária FM / Universidade Federal do Ceará, 16 jun. 2005. CD gravado de programa radiofônico fornecido pelo arquivo da Rádio Universitária.

GIL, R. *Programa Raul Gil*. São Paulo: TV Bandeirantes, 19 fev. 2005. DVD gravado fornecido pelo arquivo da TV Bandeirantes.

VASCONCELOS, M. *Na boca do povo*. Fortaleza: TV Jangadeiro, 26 out. 2005. DVD gravado fornecido pelo arquivo da TV Jangadeiro.

Páginas na Internet

BELCHIOR, A. C. G. *Site oficial*. 2005. Apresenta as seções biografia, discografia, cifras, obras, intérpretes, agenda, contratação, fotos, CDs à venda, MPB está pintando, e-mail e *guestbook*. Disponível em: <<http://www.brazilianmusic.com.br/belchior>>. Acesso em: 10 dez. 2006.

BISCOITO FINO. *Site oficial*. 2007. Disponível em: <http://www.biscoitofino.com.br/bf/cat_produto_cada.php?id=29>. Acesso em: 08 jan. 2007.

BUARQUE, C. *Site oficial*. 2007. Apresenta as seções Obra, Vida, Textos e Sanatório Geral. Disponível em: <<http://chicobuarque.uol.com.br/>>. Acesso em: 05 jan. 2007.

Cronópios - literatura e arte no plural. 2007. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=1416>>. Acesso em: 11 jan. 2007.

EDNARDO, J. *Site oficial*. 2007. Apresenta as seções Discografia, Coletâneas, Trilhas, Músicas, Vídeos, Fotos, Outros intérpretes etc. Disponível em: <<http://www.ednardo.com.br>>. Acesso em: 08 jan. 2007.

FAGNER, R. *Site oficial*. 2007. Apresenta as seções Opinião, Reportagens, Depoimentos, Discografia, Áudio e Vídeo, Cifras, Panorama musical etc. Disponível em: <<http://www.raimundofagner.com.br/>>. Acesso em: 12 jan. 2007.

FERREIRA, J. *A poesia é essencialmente um ato de ficção* - um comentário ao poema "Autopsicografia" de Fernando Pessoa. Disponível em: <<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.phtml?cod=5558&cat=Ensaio&vinda=S>> Acesso em: 14 de janeiro de 2007. 08 de junho de 2005

GIL, G. *Site oficial*. 2007. Apresenta as seções Vida, Foto, Discos, Vídeo, DVD, Livro, Texto, Notícia, Agenda e recado. Disponível em: <<http://www.gilbertogil.com.br/>>. Acesso em: 05 jan. 2007.



MARTÍ, J. *La página de José Martí*. 2007. Apresenta as seções Introducción, Biografía, Obras de José Martí Dedicatoria, Recordatorio, A José Martí, Artículo del Mes, Libro del Mes, Profesores, Niños y adolescentes, Fotografías, Premio José Martí, Poesía, Pensamientos, Guantanamera, Arte, Filatelia, Estatuas de JM, Símbolos de Cubanía, Enlaces, Colaboradores, Bibliografía, Historia, Eventos e Contacto. Disponível em: <http://www.josemarti.org/jose_marti/introduccion/introduccion.htm>. Acesso em: 02 jan. 2007.

RAMALHO, Z. *Site oficial*. 2007. Apresenta as seções Vida, Foto, Discos, Vídeo, DVD, Livro, Texto, Agenda, Extra, Recado, Contato e Busca. Disponível em: <http://www.zeramalho.com.br/sec_discografia_carr_list.php>. Acesso em: 03 jan. 2007.

(TOQUINHO) FILHO, A. P. *Site oficial*. 2007. Apresenta as seções biografia, pensamentos, galeria de fotos, discografia, letras, shows, além de um guestbook e de uma loja virtual. Disponível em: <<http://www.toquinho.com.br>>. Acesso em: 02 jan. 2007.

VELOSO, C. *Site oficial*. 2007. Apresenta as seções bio, foto, disco, DVD, clipe, livro, texto, notícia, agenda e errática, além de um sistema de busca e da versão em inglês. Disponível em: <<http://www.caetanoveloso.com.br>>. Acesso em: 02 jan. 2007.



BIBLIOGRAFIA

Sobre Discurso e Análise do Discurso

- AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer. Palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BACCEGA, M. A. *Palavra e discurso: História e Literatura*. São Paulo: Ática, 1995.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. São Paulo: Forense, 2005.
- BARROS, D. L. & FIORIN, J. L. (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade – em torno de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: USP, 2003.
- BHATIA, V. K. *Approach to genre analysis. Analysing genre: language use in professional settings*. London: Longman, 1993. p. 13-41.
- BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Lisboa: DIFEL, 1989.
- BRAIT, B (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- CERVONI, J. A *Enunciação*. São Paulo: Ática, 1989. 104 p.
- CHAUÍ, M. *Cultura e democracia. O discurso competente e outras falas*. São Paulo: Moderna, 1981.
- _____. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- DARDY, C.; DUCARD, D. & MAINGUENEAU, D. *Un genre universitaire. Le rapport de soutenance de thèse*. Paris: Septentrion, coll. Savoirs mieux, 2002. 136 p.
- DUCROT, O. *O Dizer e o Dito*. Campinas: Pontes, 1987. 222 p.
- FAIRCLOUGH, N. *Discourse and social change*. Cambridge: Polity Press, 1995.
- _____. *Discurso e Mudança Social*. Brasília: Universidade de Brasília, 2001. 316 p.
- _____. *Language and Power*. London and New York: Longman, 1996. 259p.
- _____. *Media Discourse*. London and New York: Edward Arnold, 1995. 214p.
- FIORIN, J. L. *Linguagem e ideologia*. Série Princípios. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.
- GIANNOTTI, J. A. *Marx - Vida & Obra*. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- _____. *Façons de parler*. Paris: Seuil, 1987.
- _____. *Les rites d'interaction*. Paris: Seuil, 1974.



- GUIRAUD, P. *A Semiologia*. Lisboa: Presença, 1993. 97 p.
- KONDER, L. *O que é dialética*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- LÖWY, M. *As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen - Marxismo e Positivismo na Sociologia do Conhecimento*. São Paulo: Busca Vida, 1987.
- MAINGUENEAU, D. *Elementos de lingüística para o texto literário*. 2. tiragem. Tradução de Maria Augusta Bastos de Matos. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Genèses du discours*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1984.
- _____. *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*. Paris: Hachette, 1976.
- _____. *Os Termos Básicos da Análise do Discurso*. Lisboa: Gradiva, 1997.
- _____. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MARX & ENGELS. *Sobre literatura e arte*. São Paulo: Global, 1986.
- ORLANDI, E. P. *Análise de discurso*. Princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2000.
- _____. *Discurso e leitura*. Campinas: UNICAMP, 1993.
- PAGANO, A. S. Gêneros Híbridos. In: *Reflexões sobre a Análise Crítica do Discurso*. 1 ed. Belo Horizonte: POSLIN/FALE/UFMG, 2001. p. 83-120.
- PÊCHEUX, M. *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: UNICAMP, 1995. 317 p.
- PFEIFFER, C. R. C. *Que autor é este?* 1995. Dissertação (Mestrado), Universidade de Campinas, 1995.
- PINTO, J. M. *Comunicação e discurso*. Introdução à Análise de discursos. São Paulo: Hacker, 1999.
- SEARLE, J. R. *Expressão e significação: estudo da teoria dos atos de fala*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- THOMPSON, J. B. *Ideologia e cultura moderna*. Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 1995.
- THREADGOLD, T. Talking about genre: ideologies and incompatible discourses. *Cultural studies*, 3/1, p. 101-127. 1989.
- VERÓN, E. *A produção de sentido*. São Paulo: Cultrix, 1980. 238 p.
- _____. *La Semiosis Social: Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires, 1987. 235 p.



_____. *L'espace du Soupçon*. Cópia xérox do original do autor, s.d.

_____. Le Hibu. *Communications*, Paris, Seuil, nº 28, p. 69-125, 1978.

_____. Theorie de l'énonciation et Discours Sociaux. *Revue Etudes de Lettres*, Lausanne, p. 71-92, out./dez. 1986.

Sobre Música e Canção

ANDRADE, M. de. Música da Antiguidade. In: *Pequena história da música*. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada, 1987.

BRITO, J. M. de. *Do Modernismo à Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

BUENO, A. Literatura e música. A palavra escrita, a palavra falada, a palavra cantada. In: KHÉDE, S. S. *Os contrapontos da literatura*. Arte, Ciência e Filosofia. São Paulo: Vozes, 1984. p. 58-65.

CABRAL, S. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996.

CALADO, C. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. 1. reimpressão. São Paulo: 34, 2000.

CAMPOS, A. de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CARVALHO, G. de. *Chico Buarque*. Análise poético-musical. Rio de Janeiro: CODECRI, 1982.

CHEDIAK, A. *Harmonia e improvisação*. Petrópolis: Lumiar, 1986.

COSTA, N. B. da. A Música Popular Brasileira como discurso constituinte. Fortaleza. *Anais do 2º Congresso Internacional da Abralin* (março/2001). 2001. v. 1.

_____. Canção popular e ensino da língua materna: o gênero canção nos Parâmetros Curriculares da Língua Portuguesa. *Revista Linguagem em (Dis)curso*, UNISUL, Tubarão, Santa Catarina, v. 4, n. 1, p. 5-18, jul./dez., 2003.

_____. Cordas vocais de aço: o posicionamento discursivo do Pessoal do Ceará. In: PONTES, R. *Escritos dos encontros*. Fortaleza: UFC, no prelo.

_____. Um artista brasileiro: paratopias buarqueanas. In: FERNANDES, R. de (org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre a canção, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond/Biblioteca Nacional, 2004. p. 325-350.

FERNANDES, R. de (org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre a canção, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond/Biblioteca Nacional, 2004.

FERRAZ, E. (org.). *Caetano Veloso: letra só*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FRANCHETTI, P. *Caetano Veloso: Literatura comentada*. São Paulo: Abril, 1981.



LOPES, P. E. *A desinvenção do som: leituras dialógicas do tropicalismo*. São Paulo: ANPOLL/Pontes, 1999.

MATOS, M. I. S. de. E FARIA, F. A. *Melodia e sintonia em Lupiscínio Rodrigues: o masculino, o feminino e suas relações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

MIRANDA, O. T. *Chico: o poeta da fresta*. Belém: Pakatatu, 2001.

NÊUMANE, J. *Belchior lança novo CD pela BMG "Auto-Retrato"*. Disponível em: <www.brazilianmusic.com.br/belchior/discografiaoficial/autoretrato.htm>. Acesso em: 10 dez. 2006.

PAHLEN, K. O nascimento da ópera. In: *O poder da música*. São Paulo: Martin Claret, s. d. p. 21-36.

PERRONE, C. A. *Letras e letras da Música Popular Brasileira*. Trad. de José L. P. Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

SANT'ANNA, A. R. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1980.

SCIMITI, L. M. *Caetano Veloso: memória e criação (a produção da intertextualidade)*. 1989. Assis. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de São Paulo, Assis, 1989.

SOUZA, T. de. *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

SQUEFF, E. e WISNIK, J. M. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

TAME, D. A música, o homem e a sociedade. In: *O poder da música*. São Paulo: Martin Claret, s.d. p. 80-121.

TATIT, L. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê, 2001.

_____. *Musicando a semiótica - Ensaios*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1997.

TINHORÃO, J. R. *A música popular no romance brasileiro*. vol. I, II e III. São Paulo: 34, 2000.

_____. *História social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: 34, 1998.

_____. *Música popular, teatro & cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.

TRATEMBERG, L. Ensaio Geral. In: *Música de cena*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VELOSO, C. *Alegria, Alegria*. Uma Caetanave organizada por Waly Salomão. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, s. d.

_____. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.



WISNIK, J. M. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, A. *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1999.

WISNIK, G. *Caetano Veloso*. Coleção Folha explica. São Paulo: Publifolha, 2005.

ZÉ, T. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz*. A “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Páginas na Internet

<http://www.abemusica.com.br>

<http://www.abmusica.org.br>

<http://www.alljazz.com.br>

<http://www.cafemusic.com.br>

<http://www.centralmp3.com.br>

<http://www.cifraclub.com.br>

http://www.clannad.hpg.ig.com.br/TeoriaMusical/teoria_home01.htm

<http://www.cliquemusic.com.br>

<http://www.coverguitarra.com.br>

<http://www.di.ufpe.br/~pac/mpb/>

<http://www.dicionariompb.com.br>

<http://www.elbaramalho.com.br>

<http://www.enxame.com.br>

<http://www.guitarplayer.com.br>

<http://www.guitarx.com.br>

<http://www.internewwws.eti.br/coluna/musica>

<http://www.lumiarte.com/luardeoutono/mpbespecial/mpbespecial>

<http://www.mpb.com.br>

http://www.musica.ufrj.br/arq_mus_bras.doc



<http://www.musimed.com.br/loja.phtml?ccat=32> -

<http://www.paginadosom.com.br/lite.htm>

<http://www.raimundofagner.com.br>

<http://www.revistaguitarclass.com.br>

<http://www.revistamusicabrasileira.com.br>

<http://www.samba-choro.com.br/noticias/arquivo>

<http://www.sobresites.com/guitarra/index.htm>

<http://www.sombrasil.com.br>

<http://www.thebeatles.com>

<http://www.thirdboy.hpg.ig.com.br/entretenimento>

<http://www.uol.com.br/encmusical>

<http://www.uol.com.br/paralamas>

<http://www.violao.hpg.ig.com.br>

<http://www.zecabaleiro.com.br>

