



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA – ILEEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS
CURSO DE MESTRADO



LUCAS MARTINS GAMA KHALIL

**A RESSIGNIFICAÇÃO “BREGA” DE CANÇÕES ANGLÓFONAS:
EXTERIORIDADE E EFEITOS DE SENTIDO**

UBERLÂNDIA-MG
2013



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA – ILEEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS
CURSO DE MESTRADO



LUCAS MARTINS GAMA KHALIL

**A RESSIGNIFICAÇÃO “BREGA” DE CANÇÕES ANGLÓFONAS:
EXTERIORIDADE E EFEITOS DE SENTIDO**

Pesquisa desenvolvida em nível de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Área de Concentração: Estudos Linguísticos.

Linha de Pesquisa: Linguagem, Texto e Discurso.

Orientador: Prof. Dr. Cleudemar Alves Fernandes.

UBERLÂNDIA-MG

2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

K45r Khalil, Lucas Martins Gama, 1989-
2013 A ressignificação “brega” de canções anglófonas: exterioridade e
efeitos de sentido / Lucas Martins Gama Khalil. -- 2013.
136 f. : il.

Orientador: Cleudemar Alves Fernandes.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos.

1. Linguística - Teses. 2. Análise do discurso - Teses. 3. Canções -
Teses. I. Fernandes, Cleudemar Alves. II. Universidade Federal de
Uberlândia. Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos. III.
Título.

CDU: 801

LUCAS MARTINS GAMA KHALIL

**A RESSIGNIFICAÇÃO “BREGA” DE CANÇÕES ANGLÓFONAS:
EXTERIORIDADE E EFEITOS DE SENTIDO**

Data da Defesa: 28/08/2013

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Cleudemar Alves Fernandes - UFU (Orientador)

Prof^a. Dr^a. Lucília Maria Sousa Romão (USP)

Prof^a. Dr^a. Fernanda Mussalim (UFU)

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Cleudemar Alves Fernandes.

À minha família e aos meus amigos.

Aos funcionários, professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Uberlândia.

Aos participantes do Laboratório de Estudos Discursivos Foucaultianos.

Ao Prof. Dr. Andrés Arteaga, supervisor de meu intercâmbio na Saint Mary's University, em Halifax/NS, Canadá.

Ao Prof. Dr. Pedro de Souza e à Profª. Drª. Kátia Menezes de Sousa, pelas importantes contribuições na etapa de Qualificação.

À Profª. Drª. Lucília Maria Sousa Romão e à Profª. Drª. Fernanda Mussalim, por aceitarem o convite para participar da banca de defesa.

À CAPES, pelo suporte financeiro.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo geral estudar, pelo viés da Análise do Discurso francesa, algumas versões musicais brasileiras, cantadas em português, de canções anglófonas. A problematização das análises é motivada por uma recorrente atribuição qualitativa e estilística: embora contenham as mesmas melodias das canções-base, essas versões são geralmente classificadas e qualificadas, de forma pejorativa, como “brega” – eventualmente “tecnobrega” ou “breganejo” –, enquanto as canções que serviram de base melódica para a produção das versões são quase unanimemente classificadas como canções de rock. Em vista disso, objetiva-se investigar as condições de produção e as singularidades na emergência desse tipo de deslocamento a partir da análise de enunciados encontrados, sobretudo, na recepção de tais produtos culturais. Além de considerarmos melodias e letras, é importante apreendermos aspectos que são suscitados na recepção dessas canções, pois, nessa conjuntura, funcionam operadores classificatórios e regras que determinam as enunciações possíveis em dadas formações discursivas. Na indústria fonográfica, efeitos de sentido não são produzidos apenas pelas letras das canções; dessa forma, é fundamental investigarmos também as diversas materialidades que constituem os entornos das produções musicais em questão, como, por exemplo, as capas de álbuns. Como hipótese de pesquisa, entende-se que a determinação de um *status* no âmbito musical não se limita a uma mera identificação de aspectos intrínsecos, como a suposta “qualidade da melodia” ou “qualidade das letras”. Tal determinação perpassaria fundamentalmente os aspectos sócio-históricos que constituem a rede de enunciados sobre esses produtos culturais. A base teórica desta pesquisa consiste principalmente na conceituação de enunciado de acordo com *A Arqueologia do Saber*, de Michel Foucault ([1969] 2000). Também são contemplados alguns estudos de Michel Pêcheux ([1975] 1997; [1983] 2002), especialmente os que fazem referência às noções de sujeito discursivo, pré-construído e efeitos de sentido.

Palavras-chave: Discurso; Brega; Música; Efeitos de Sentido.

ABSTRACT

This research aims to study, based on French Discourse Analysis, some Brazilian versions, sung in Portuguese, of English-language songs. The problematization of the analysis is motivated by a recurrent qualitative and stylistic attribution: even though melodies are the same, these versions are generally qualified and classified, in a pejorative sense, as “*brega*” – eventually “*tecnobrega*” or “*breganejo*” –, while the English-language songs, melodic bases of the Brazilian ones, are almost unanimously classified as rock songs. With this in mind, I aim to investigate the conditions of production and the singularities in the emergence of this kind of variation in stylistic attribution, analyzing statements produced by the reception of these cultural products. Besides considering melodies and lyrics, it is also important to apprehend aspects that are raised in the reception of these songs, given that this panorama is constituted by classificatory operators and by rules that determine possible enunciations within certain discursive formations. In the phonographic industry, meaning effects are not only produced by lyrics; for this reason, it is fundamental to investigate other materialities that constitute the surroundings of these musical productions, like album covers, for example. I base my hypothesis on the idea that the determination of *status* in music is not a mere identification of intrinsic aspects of the songs, like the supposed “quality of the melody” or “quality of the lyrics”. This determination is fundamentally related to social and historic aspects that constitute a network of statements about these cultural products. The theoretical basis of this work consists mainly in the conceptualization of statement in accordance with *The Archeology of Knowledge* by Michel Foucault ([1969] 2000). I also contemplate some studies by Michel Pêcheux ([1975] 1997; [1983] 2002), especially reflections about concepts such as discursive subject, pre-constructed and meaning effects.

Keywords: Discourse; Brega; Music; Meaning Effects.

SUMÁRIO

1. Considerações iniciais	9
2. Fundamentação teórico-metodológica	18
2.1 A Análise do Discurso como dispositivo analítico-interpretativo	18
2.2 Delimitação do conceito de enunciado	25
2.3 A noção de língua na proposta foucaultiana	29
2.4 Identidade, discurso e cultura	37
3. As canções e suas especificidades	45
3.1 Canções-base e versões: musicalidade e efeitos de sentido	45
3.2 Canções-base e versões: emergência e circulação	48
3.3 O domínio associado e a exterioridade	54
3.4 Canções, gêneros musicais e formações discursivas	59
3.5 Análise: <i>Bleeding heart</i> e <i>Agora estou sofrendo</i>	61
3.6 Análise: <i>I remember you</i> e <i>Salve o nosso amor</i>	70
3.7 Análise: <i>I want to know what love is</i> e <i>Foi você quem trouxe</i>	80
3.8 Tradução, adaptação e sentido	84
3.9 Análise: <i>Wonderful Tonight</i> e <i>Essa noite foi maravilhosa</i>	88
4. A formação do conceito “brega” na música	94
4.1 O classificar enquanto prática discursiva	94
4.2 A discursivização do “brega” e suas narrativas de origem	100
4.3 O “brega” e o “kitsch”: representações sobre o público	106
5. Considerações finais	111
5.1 Singularidades das canções do <i>corpus</i>	111
5.2 A questão identitária no rock	121
5.3 Atravessamentos discursivos na avaliação musical	126
6. Referências	132

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em linhas gerais, esta pesquisa estuda aspectos discursivos decorrentes de algumas versões brasileiras de canções anglófonas, sobretudo as características que concernem à circulação e à recepção desses produtos culturais. Dentre as composições selecionadas para o *corpus* da pesquisa, distinguem-se dois grupos inicialmente bastante divergentes: as canções-base¹ costumam ser identificadas – pelos ouvintes e pela crítica – como pertencentes ao gênero musical rock, enquanto as versões brasileiras são frequentemente identificadas, de forma pejorativa, como versões “brega”. A partir de tal polarização, objetiva-se problematizar o estatuto dessas canções como objetos discursivos, isto é, como objetos cujos sentidos são possibilitados por uma exterioridade enunciativa e não por uma “realidade” essencial e intrínseca. Sendo assim, os enunciados que aludem a julgamentos de uma produção cultural são analisados, no interior do campo disciplinar em que nos inserimos – a Análise do Discurso –, como construções historicamente delineadas.

A contraposição entre as palavras rock e brega, em nossa perspectiva, não pode ser encarada estritamente como uma diferenciação lógica de caráter musical ou lírico. Isso ocorre porque a atribuição desses conceitos depende de uma rede enunciativa anterior e exterior às próprias canções. Em vista disso, não concebemos o “estilo brega” como um conceito universalmente definido, nem como um conjunto de atitudes e posturas originalmente pré-fabricadas. “É preciso desconfiar dos universais antropológicos”, afirma Veyne (2011, p. 107), fazendo referência a estudos de Michel Foucault. A partir dessa mesma perspectiva, nossa pesquisa apoia-se na ideia de que não há objetos discursivos dados *a priori*, isentos de historicidade e alheios à exterioridade enunciativa.

É importante salientar que o conceito de “rock” é geralmente associado à definição de um gênero musical, delimitando-se pela regular utilização de determinada instrumentação e por aspectos rítmicos característicos. O conceito de “brega”, por sua vez, aproximar-se-ia mais constantemente da noção de estilo, tendo em vista que é constituído por posturas, de certa forma, um pouco mais individualizadas, que eventualmente atravessam diversos outros gêneros musicais, como o forró e o sertanejo. Embora a expressão “estilo brega” seja mais encontrada do que a expressão “gênero brega”, pode-se dizer que a utilização do conceito

¹ Elegemos tratar as canções que deram base à constituição das versões brasileiras como “canções-base” e não “canções originais”, para que sejam inibidas ambiguidades relativas ao conceito de originalidade (como aquilo que alcançaria um *status* inovador, por exemplo).

“brega” é delineada por algumas características constituintes da noção de gênero, na medida em que, por exemplo, tal nomenclatura abarca diversos artistas – e, podemos dizer, uma “comunidade discursiva” – a partir da constatação de regularidades temáticas e musicais. O fundamental, para nossa pesquisa, é que, no contexto de emergência das versões brasileiras de canções anglófonas, os termos “brega” e “rock” se antagonizam com bastante frequência. Nesse panorama, um dos nossos principais objetivos é refletir sobre o modo como tais conceitos funcionam como operadores classificatórios no âmbito musical, sem afirmar necessariamente uma relação paradigmática absoluta.

Aparentemente de fácil discernimento no interior de certas formações discursivas, a separação entre rock e brega torna-se polêmica com relação às versões brasileiras de canções anglófonas. Segundo José (2002, p. 84), em obra que propõe definir as características de um produto cultural brega, uma canção de tal estilo abusaria da “promoção de clichês românticos”. Em vista de assunções recorrentes, como a sustentada por essa autora, consideremos brevemente uma das versões selecionadas para a pesquisa: a) o refrão da canção-base – “Lembro-me de ontem, caminhando de mãos dadas, cartas de amor na areia, eu me lembro de você”² – e b) o refrão da versão brasileira – “Não vou te esquecer, não vou te perder, agora pense, salve o nosso amor”, releitura realizada por Mulheres Perdidas, grupo classificado como forró eletrônico, tecnobrega ou brega. Sem detalharmos as análises por ora, nota-se que a mesma característica apontada por José (2002) em relação à canção brega poderia ser eventualmente “aplicada” à canção de rock, talvez de uma forma mais sublimada, se considerarmos um público falante da língua portuguesa. O olhar para os entornos das canções, desse modo, é pressuposto fundamental de nosso estudo, uma vez que as características intrínsecas de cada objeto, concebidas isoladamente, não respondem de forma suficiente à problemática da atribuição de gênero e estilo musical.

O texto desta dissertação é composto pelas seguintes partes: a) estas considerações iniciais, que contêm apontamentos gerais, tais como questões de pesquisa, hipótese e constituição do *corpus*; b) um capítulo direcionado à apresentação da fundamentação teórica, no qual discutiremos os conceitos operacionalizados nas análises; c) e, por fim, capítulos destinados a algumas análises do *corpus*.

No primeiro dos capítulos destinados às análises, intitulado **As canções e suas especificidades**, desenvolvemos uma apresentação das canções constituintes do *corpus* da

² Tradução nossa do refrão de *I remember you*, da banda Skid Row, geralmente classificada como rock. Refrão em inglês: “Remember yesterday/ Walking hand in hand/ Love letters in the sand/ I remember you”.

pesquisa, focalizando a importância de se apreender os específicos pontos de emergência de cada uma das canções e as regularidades passíveis de identificação. Discutimos também o modo como as canções pressupõem a existência de um domínio associado, que pode ser relacionado, dentre outras coisas, com os enunciados efetivamente produzidos na recepção. Os deslocamentos estilísticos e qualitativos identificados nos entornos dessas canções são questionados a partir do estudo específico de quatro versões brasileiras de canções anglófonas. Nos dois últimos tópicos de tal capítulo, focalizamos a problemática dos sentidos atribuídos a produções musicais que explicitamente se constroem a partir de outras produções já existentes. Quanto às letras das canções, por exemplo, quais regularidades são identificadas no emprego de termos como tradução e adaptação? O estudo dessa questão requer uma investigação sobre a unidade do enunciado, cujas fronteiras não são visíveis *a priori*.

No capítulo seguinte, **A formação do conceito “brega” na música**, propõe-se uma averiguação sobre a historicidade e as diversas acepções do termo “brega”, que, associado às canções constituintes do *corpus*, produz sentidos peculiares. Para tanto, apreende-se tal conceito como uma construção que adquire dado funcionamento no interior de específicas formações discursivas. Nesse sentido, as condições que possibilitam a emergência do termo nos levam a interrogar certos pré-construídos que, ao longo da história, constituem uma tentativa de estabilizar e “logicizar” as classificações qualitativas e estilísticas em campos como as Artes, a Literatura e a Música. O paralelo com o conceito de *kitsch* é explorado nesse capítulo como um dos ecos da necessidade de estratificar e atribuir julgamentos frente a produções artísticas. Tendo em vista a ideia de “clichê romântico” como uma característica que supostamente constitui a produção musical brega, é importante que analisemos os discursos que “autorizam” essa concepção acerca de determinadas formas de se usar a linguagem. Não se trata, aqui, de aplicar irrestritamente noções como “linguagem literária”, “linguagem elaborada”, “linguagem elevada”, mas investigar o funcionamento de enunciados que apontam para essa direção.

As considerações finais da dissertação congregam as reflexões teóricas e as análises a fim de que se ofereça uma descrição suficientemente detalhada dos produtos culturais que elegemos como objeto de nossa pesquisa. Considerando o arcabouço teórico adotado, traçamos regularidades enunciativas evidenciadas a partir das análises das materialidades que compõem e cercam nosso objeto. O tópico “A questão identitária no rock”, por sua vez, explora especificamente o modo como o emprego dos termos classificatórios “brega” e “rock” se apoia em regulares representações imaginárias, contribuindo para a legitimação de estereótipos em determinados discursos.

Na contemporaneidade, a rapidez da circulação de informações gera o surgimento de produtos culturais bastante diversos. Artistas e grupos musicais podem, em um curto período de tempo, gravar canções e divulgá-las na *Internet*, tornando-as acessíveis em nível mundial. O fluxo de produções é tão grande que nem mesmo as políticas de direitos autorais conseguem exercer um controle que se poderia prever como “ideal”³. Em nossa pesquisa, as versões selecionadas para análise foram produzidas, em sua maioria, no século atual, fato que evidencia certa regularidade em suas condições de emergência. A tecnologia informatizada permite também que, usando-se programas de computador, um arranjo musical seja rapidamente remodelado, com o acréscimo de instrumentos, a realocação e a sobreposição de vocais, a inserção de efeitos de modulação e tonalidade etc. Nesse panorama, gêneros e estilos musicais (frequentemente concebidos como um conjunto de traços fixos) tornam-se mais híbridos, modificam-se, delimitam-se constantemente.

Pode-se dizer, portanto, que a relação entre o sujeito e a produção cultural se estreita cada vez mais, no sentido de que a interação com algo já produzido é possibilitada pelas múltiplas ferramentas tecnológicas existentes. Além de criar e modificar canções, o sujeito, imerso no ambiente da *Internet*, pode interagir em fóruns, comunidades virtuais, blogs, difundindo discursos e cristalizando saberes acerca da produção cultural. Registros dessa espécie, embora nem sempre partam de um lugar “autorizado”, como a crítica musical, produzem significativos elementos de formação de opinião, tendo em vista o crescente estabelecimento da *Internet* como uma das principais fontes de pesquisa deste milênio.

A fim de apresentarmos de forma mais explícita o nosso objeto de pesquisa, adiantemos brevemente o exemplo de uma das canções do *corpus*. No ano de 2001, o grupo brasileiro de heavy metal⁴ Angra gravou, como última faixa de seu álbum *Rebirth* – totalmente cantado em língua inglesa – a música *Bleeding Heart*, uma canção cujas guitarras distorcidas, supostas caracterizadoras do rock, não são predominantes e cuja letra tematiza o

³ Não se pretende, na pesquisa, discutir questões relativas a direitos autorais ou plágio. Salienta-se que as versões a serem analisadas, apesar de circularem com recorrência na *Internet*, foram gravadas e divulgadas sob a responsabilidade de estúdios e empresas que exercem mecanismos legais de detenção de direitos autorais. Quando nos referimos a essa questão, o objetivo é evidenciar a facilidade e a rapidez com que produtos culturais podem ser manipulados e (re)colocados em circulação.

⁴ Sempre que utilizarmos classificações desse tipo no decorrer da dissertação, elas apresentam-se não como universais defendidos por nossa pesquisa, mas como construções que adquirem certa legitimidade por meio de práticas enunciativas regulares que sustentam uma determinada classificação ligada a um determinado artista. Portanto, se reproduzimos “a banda de heavy metal Angra” é porque um conjunto de enunciados efetivamente produzidos cristaliza, ou pelo menos pretende cristalizar, tal relação. O tratamento que a mídia dá a essa banda, assim como a referência à banda em encyclopédias, são alguns exemplos de práticas discursivas que “legitimam” tais classificações.

amor, a saudade e a dor da perda. Uma canção nesses moldes, localizando-se no interior do gênero musical rock, é geralmente denominada “balada” e, atraindo um público mais amplo, possui um maior impulso comercial. Embora tal canção seja mais “comercializável”, pode-se dizer que a recepção de *Bleeding Heart* estende-se a um público relativamente limitado, os denominados “ouvintes do estilo”. Dois anos mais tarde, em um álbum do grupo Calcinha Preta⁵, *Volume 10: A gente se vê lá*, foi lançada uma música intitulada *Agora estou sofrendo*. Tal canção caracteriza-se como uma versão por conter a mesma estrutura melódica de *Bleeding Heart*, diferenciando-se apenas pelos fatos de a letra ser em português e de não constituir exatamente o que se poderia denominar uma “tradução literal”. Não entrando em detalhes por ora, salienta-se que a letra de *Agora estou sofrendo* também apresenta uma temática amorosa, aspecto que resulta em singulares possibilidades de comparação. De um lado, há as materialidades imediatas das canções, as letras e as melodias, passíveis de análise a partir de diversas perspectivas, inclusive aquela que valorizaria a busca por uma “linguagem artístico-literária”; e de outro, observa-se parte considerável de uma recepção que, apoiando-se em determinadas formações discursivas, identifica um desvio qualitativo e/ou estilístico da versão com relação à canção-base.

As problemáticas relativas à linguagem e ao discurso suscitadas a partir da breve apresentação desse exemplo refletem-se em questões como: Por que se avalia negativamente uma canção e não outra, se há, em princípio, mais similaridades do que diferenças? O que proporciona a constante associação da linguagem utilizada em uma das canções ao *status brega*, em oposição a uma determinada ideia de linguagem “elaborada”? A questão dos idiomas utilizados determina os discursos na recepção das canções? E, por fim, parafraseando um dos questionamentos foucaultianos em *A arqueologia do saber*: por que aparece o termo “brega”, associado a uma das canções, e não outro em seu lugar?

Em uma obra musical, vários são os fatores que coexistem na produção de efeitos de sentido. Podemos citar, por exemplo, a letra da canção, as peculiaridades do arranjo sonoro, a aparência do artista/ banda, os reflexos que ecoam na crítica (“especializada” ou não) etc. Todos esses fatores perpassam a esfera da produção enunciativa, que, por sua vez, implica a relação dos sujeitos discursivos com aspectos de caráter social e histórico, materializados a partir de especificidades que emergem na superfície linguística. Se os enunciados apenas são apreensíveis a partir da inscrição em um espaço de correlações, como nos explica Foucault ([1969] 2000a), a investigação dessas materialidades é complementada pela descrição das

⁵ Grupo brasileiro geralmente associado ao termo “tecnobrega” quando citado em meios de divulgação.

regras enunciativas a partir das quais os sentidos são produzidos na associação entre as canções e as construções conceituais “rock” e “brega”.

Tendo em vista que, no fazer científico, o olhar para o objeto de estudo pressupõe orientações teóricas prévias, é possível delinearmos, neste capítulo introdutório, a principal hipótese de nossa pesquisa: a determinação do estatuto das canções frente ao público e à mídia não se limita a fatores intrínsecos, como a execução da estrutura melódica ou a “qualidade” das letras. Tal determinação seria fundamentalmente perpassada por aspectos sócio-históricos que constituem a rede de enunciados sobre as canções e os estilos musicais. Considerando nossa hipótese de pesquisa, ressaltamos a relevância deste estudo no sentido de apontar questões discursivas relativas a situações corriqueiras que envolvem o uso da linguagem. Ao caracterizarmos músicas, ou mesmo pessoas (no caso da palavra “brega”), empregamos classificações que, longe de se constituírem como verdades universais e neutras, são perpassadas por posicionamentos discursivos historicamente delimitados. Desse modo, o desenvolvimento das problemáticas propostas possibilita refletirmos sobre seleções e combinações linguísticas a partir da visualização de uma complexa rede enunciativa que delineia a construção de sentidos.

A fim de operacionalizarmos a constituição do *corpus* da pesquisa, definimos duas linhas de análise de enunciados: a) a partir das materialidades que compõem as canções em questão (tanto as versões brasileiras quanto as “canções-base”); b) a partir de enunciados produzidos nos entornos das canções e que conferem a essas músicas juízos de valor e de qualidade. A necessidade da segunda linha de análise de enunciados justifica-se pelo pressuposto de que os enunciados têm “sempre margens povoadas de outros enunciados” (FOUCAULT, [1969] 2000a, p. 112); assim sendo, uma pesquisa como a nossa não pode deixar de fazer face a essa exigência fundamental.

A primeira linha de análise objetiva relacionar as versões e suas respectivas canções-base enquanto acontecimentos discursivos, evidenciando as singularidades que decorrem de suas aparições. As análises consistem, sobretudo, no contraponto linguístico entre as versões e as canções-base, focalizando-se inicialmente as letras. Entretanto, é necessária a recorrência aos outros tipos de materialidades que participam da constituição discursiva desses produtos culturais. Dentre essas outras materialidades, podemos citar: capas de álbuns – enunciados que contribuem para a criação de determinadas representações imaginárias dos artistas diante do público –, instrumentos musicais utilizados ou não utilizados nas regravações, efeitos sonoros adicionados às versões ou retirados delas etc.

A seguir, estão listados os títulos das canções-base e versões selecionadas para o *corpus* da pesquisa, referentes à primeira linha de análise de enunciados. Salienta-se que apenas as quatro primeiras canções-base e versões serão analisadas em tópicos específicos. No entanto, as demais canções têm importância fundamental para a pesquisa, uma vez que ajudam a endossar a constituição de uma rede de regularidades enunciativas, sendo férteis referências para exemplos, comparações e reflexões.

Canção-base	Versão
<i>Bleeding heart</i> , de Angra	<i>Agora estou sofrendo</i> , de Calcinha Preta
<i>I remember you</i> , de Skid Row	<i>Salve o nosso amor</i> , de Mulheres Perdidas
<i>I want to know what love is</i> , de Foreigner	<i>Foi você quem trouxe</i> , de Edson e Hudson
<i>Wonderful Tonight</i> , de Eric Clapton	<i>Essa noite foi maravilhosa</i> , de Leandro e Leonardo
<i>The final countdown</i> , de Europe	<i>Te amo pra sempre</i> , de Corpo de Mulher
<i>Sweet Child o' mine</i> , de Guns and Roses	<i>Te quero mais</i> , de Banda Brucelose
<i>Dust in the wind</i> , de Kansas	<i>Louca por ti</i> , de Calcinha Preta
<i>Send me an Angel</i> , de Scorpions	<i>O navio e o mar</i> , de Calcinha Preta
<i>Always Somewhere</i> , de Scorpions	<i>Me diz o que fazer</i> , de Calcinha Preta

As canções da primeira coluna, produzidas majoritariamente nas décadas de 1970 e 1980⁶, são classificadas, de forma praticamente unânime, como pertencentes ao gênero musical rock ou a uma de suas vertentes, tais como hard rock, heavy metal, blues rock, pop rock etc. A recorrência desse tipo de terminologia classificatória leva em consideração as regularidades que emergem em determinadas práticas discursivas, envolvendo representações imaginárias sobre os nomes próprios que identificam tais artistas. Para citarmos alguns exemplos, podemos observar práticas comerciais, como a distribuição de camisas com estampa de bandas da primeira coluna – Angra, Scorpions e Guns and Roses – pela empresa Rockstore, cujo nome é notadamente composto por um termo classificatório. É justamente no âmbito mercadológico que as terminologias costumam se cristalizar, pois há a constante preocupação com o direcionamento das vendas, em se pensando no público que irá consumir as canções. Dessa forma, basta visitarmos lojas de CD que deparamos com pequenas etiquetas indicativas de gêneros musicais. Se, por exemplo, há a intenção de se adquirir um CD da banda Skid Row, procura-se tal produto na seção Rock, Rock Internacional, ou mesmo

⁶ Exceto “Bleeding heart”, produzida em 2002.

Pop/Rock; em contrapartida, procurar esse produto na seção intitulada Pagode constituiria uma situação praticamente inimaginável, mesmo que, por algum motivo, como o manuseio de outros consumidores, o CD tenha ido parar em tal seção. Hipoteticamente, se uma situação como essa se torna comum e se muitos produtos começam a sair de suas seções “adequadas”, o espaço da loja é passível de ser considerado pelo gerente como um espaço desorganizado, bagunçado, não estriado, na perspectiva de Deleuze e Guattari ([1980] 1997). Toda essa elucubração acerca das práticas que legitimam as terminologias classificatórias no âmbito musical tem o propósito de demonstrar que, quando nos referimos a bandas em associação a estilos e gêneros, não estamos tratando de livres opções do pesquisador, mas de regularidades identificáveis em enunciados efetivamente produzidos.

As canções listadas na segunda coluna povoam, no Brasil, a esfera da música considerada “popular”, por vezes taxada de “brega” ou, menos pejorativamente, “romântica”. Alguns gêneros específicos, como o sertanejo romântico (Leandro e Leonardo, Edson e Hudson)⁷ e o forró eletrônico (Calcinha Preta, Corpo de Mulher, Mulheres Perdidas, Banda Brucelose)⁸, são associados com bastante frequência ao conceito “brega”. Com relação à época de gravação, essas canções foram produzidas no século em que vivemos, com exceção de *Essa noite foi maravilhosa*, lançada no início da década de 1990. Lembramos novamente que essa classificação apriorística de estilos e gêneros não é aleatória, mas sim realizada a partir da observação de enunciados provenientes de diversos tipos de mídia, tanto digitais/eletrônicas, quanto impressas, com destaque para o *Almanaque da música brega*, de Cabrera (2007). Muitos desses enunciados são tomados como exemplo quando, no decorrer das análises, descrevemos as modalidades de recepção desses produtos culturais.

Para que apreendamos tais canções como construções discursivas, é necessário recorrermos à segunda linha de análise de enunciados, conforme definimos anteriormente. Nessa etapa de análise, destacamos os enunciados encontrados na recepção das canções, provenientes de matérias jornalísticas, textos de divulgação, publicações virtuais das canções etc. Acrescenta-se a essa linha de análise a rede de enunciados que, de alguma forma, ajuda a consolidar, em certos discursos, objetos conceituais como “gênero rock”, “estilo brega”, “música de alta qualidade”, “música de baixa qualidade”, “escrita literária/ artística”. Tais enunciados, advindos, sobretudo, da mídia e dos meios acadêmico e científico, embora eventualmente não se encontrem direcionados de forma explícita à avaliação de canções

⁷ É também usual o termo “breganejo”, utilizado em contraposição ao chamado “sertanejo de raiz”.

⁸ Encontra-se também o termo “tecnobrega”.

específicas, relacionam-se com os entornos das canções do *corpus* pelo fato de promoverem a circulação e a manutenção de determinados pré-construídos.

É importante salientar que o fenômeno proposto como objeto da pesquisa – as adaptações brasileiras de canções cantadas em língua inglesa – não se limita às canções escolhidas para a constituição do *corpus*. Na década de 1960, por exemplo, diversos grupos musicais brasileiros, inseridos em um movimento conhecido como “Iê-iê-iê”, adaptaram músicas dos *Beatles* e de outras bandas anglófonas, sobretudo inglesas. Nos dias atuais, canções não necessariamente associadas ao rock também servem de base a algumas versões lusófonas, nem sempre associadas ao estilo brega. Levando em consideração os fatos mencionados, ressalta-se a importância da explicitação do recorte, pois não propomos, com esta pesquisa, expor uma visão totalizante do fenômeno, mas sim a investigação de uma de suas facetas singulares, caracterizada por regularidades anteriormente citadas: um específico período de emergência referente à produção das canções e um regular julgamento qualitativo-estilístico aferido em suas recepções.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA

2.1 A Análise do Discurso como dispositivo analítico-interpretativo

Conforme explicitamos anteriormente, esta pesquisa tem como arcabouço teórico a Análise do Discurso francesa, a partir de reflexões de estudiosos como Michel Pêcheux e Michel Foucault. Citamos esses dois autores pelo fato de suas obras alicerçarem vários conceitos relevantes para a pesquisa, como os de formação discursiva, enunciado e sujeito, que, assim como alguns outros, serão discutidos posteriormente. Adverte-se que, aliados à Análise do Discurso, alguns estudos sobre identidade e cultura também são contemplados em nossas análises. Constitui objetivo geral deste capítulo, portanto, a apresentação dos conceitos fundamentais para a prática das análises, definindo o modo como eles podem ser operacionalizados em relação ao *corpus* da pesquisa.

A fim de evitarmos repetições e redundâncias decorrentes do grande fluxo atual de trabalhos em Análise do Discurso no Brasil, realizar um delineamento histórico detalhado e abrangente dessa disciplina não é nosso foco principal. No entanto, é necessário que definamos em qual “Análise do Discurso” nosso trabalho está inscrito. Muitas vezes, complementamos essa expressão com o adjetivo “francesa”, para que marquemos a diferença relativa, por exemplo, à Análise Crítica do Discurso, desenvolvida por Norman Fairclough, na Inglaterra. Tal distinção, entretanto, não é suficiente, em vista da heterogeneidade dos trabalhos no interior da própria Análise do Discurso francesa. Pêcheux, considerado o principal fundador da disciplina, no final da década de 1960, reformulou constantemente suas teorias sobre o discurso até o ano de sua morte, 1983. Prova disso é que o próprio Pêcheux define três fases para a Análise do Discurso, divisão que não se reduz a aspectos necessariamente cronológicos, mas evidencia deslocamentos na teoria: desde uma análise automática do discurso até a desconstrução da noção de maquinaria discursiva fechada. Nesse quadro, os estudos de Foucault têm papel fundamental para a reformulação de alguns conceitos, tal como o de formação discursiva. As noções de enunciado e posição-sujeito, por exemplo, considerando-se a perspectiva foucaultiana, são operacionalizadas em obras como *O discurso comunista endereçado aos cristãos*, tese de doutorado defendida por Courtine ([1981] 2008), orientando de Pêcheux e um dos principais responsáveis pela assunção de Foucault no interior da Análise do Discurso.

Em vista desse panorama, a pesquisa que desenvolvemos alia-se a uma singular Análise do Discurso, intensamente determinada pela *Arqueologia do Saber* ([1969] 2000a) de Foucault, mas que se entrelaça com princípios e ferramentas analíticas sustentadas por um pensamento pecheuxiano mais “tardio”, exposto, por exemplo, em *O discurso: estrutura ou acontecimento* ([1983] 2002). Também não desconsideramos apontamentos essenciais da teoria de Pêcheux que são eventualmente localizados em sua “segunda fase”, como alguns conceitos desenvolvidos na obra *Semântica e Discurso* ([1975] 1997).

Por estarmos tratando de uma Análise do Discurso perpassada pela arqueologia foucaultiana e, considerando-se o triedro das disciplinas constituintes da Análise do Discurso – a Linguística, a História e a Psicanálise –, pode-se afirmar que as análises desenvolvidas em nossa pesquisa abordam com mais ênfase a relação entre língua e história do que a relação entre língua e inconsciente. Não se quer afirmar com isso que excluímos a Psicanálise da constituição da disciplina, o que é impossível, tendo em vista o estabelecimento de conceitos como o de sujeito discursivo, fundamentalmente atravessado pelo inconsciente. Salienta-se, apenas, para fins de direcionamento da pesquisa, que focalizamos o estreitamento entre a materialidade dos enunciados e questões de ordem histórica, considerando-se, sobretudo, as reflexões de Foucault em sua *Arqueologia*.

Uma análise de discurso, como o próprio nome diz, concebe como objeto o discurso, termo de uso corrente, mas que precisa ter suas singularidades delimitadas no interior da disciplina. A noção de discurso, para a Análise do Discurso francesa, não equivale à fala saussureana, concebida como a “parte individual da linguagem” (SAUSSURE, [1916] 1972, p. 27). Dessa forma, o discurso não se constitui propriamente como a contraparte do sistema linguístico proposto por Saussure; ele emerge a partir de um olhar acurado para a enunciação, para os movimentos de sentido operados a partir de enunciados efetivamente produzidos em dadas condições sócio-históricas. Essa mudança de foco é fundamental para o início da Análise do Discurso, pois, para Pêcheux, Haroche e Henry ([1971] 2007, p. 17), “tais questões não têm lugar na problemática saussureana, na medida em que elas dizem respeito ao que é rejeitado na fala, fora do todo homogêneo que constitui o sistema da língua”. Em texto que fundamenta a posição dos analistas do discurso da época – ainda sob a denominação Análise Automática do Discurso – em relação à linguística saussureana, os mesmos autores defendem: “o laço que une as significações de um texto às suas condições sócio-históricas não é meramente secundário, mas constitutivo das próprias significações” (PÊCHEUX, HENRY, HAROCHE, [1971] 2007, p. 16). Não se trata, por outro lado, de negar totalmente o caráter sistemático da língua e seu funcionamento, mas visualizar os aspectos que constituem as

materialidades e os sentidos em enunciações específicas. O discurso “implica uma exterioridade à língua, encontra-se no social e envolve questões de natureza não estritamente linguística [...] aspectos sociais e ideológicos impregnados nas palavras quando elas são pronunciadas” (FERNANDES, 2005, p. 20). Nessa perspectiva, a questão do sentido torna-se basilar: não se apreende o signo em sua imanência, mas a partir das possibilidades conjuntamente engendradas pelo sistema da língua e pela historicidade dos dizeres.

O lugar do analista do discurso no interior dos estudos linguísticos, principalmente devido a esse tipo de deslocamento – qual objeto: língua ou discurso? –, muitas vezes não é um lugar de “conforto”. É necessário destacarmos, no entanto, que estudar o discurso não é desvelar verdades escondidas atrás de meras máscaras amorfas, as palavras. Acreditamos, com Foucault ([1969] 2000a, p. 96), que a língua só existe, sim, “a título de construção para enunciados possíveis”, fato, porém, que não relega a uma categoria inferior, sobretudo em pesquisas inscritas na área da Linguística. Se as materialidades linguísticas constituem e determinam, de alguma forma, a produção discursiva, é tarefa do analista do discurso descrever o modo como essa relação se configura em enunciados.

A assunção da Análise do Discurso como base teórica, nos moldes apresentados, revela o caráter qualitativo-interpretativista da pesquisa. Não se apoia, dessa forma, na quantificação de dados, embora a noção de regularidade enunciativa (FOUCAULT, [1969] 2000a), que abordaremos mais adiante, possa aparentemente apontar para essa direção. Ademais, afirma-se tal fazer científico como interpretativista, pois os dados constituintes do objeto da pesquisa são interpretados a partir de uma rede conceitual específica, o que permite alguns tipos de conclusão e não outros.

Quando associamos enunciados efetivamente produzidos a determinadas estratégias e formações discursivas, recorremos constantemente à ideia de instâncias produtoras, enunciadores. O tratamento dessas categorias, na Análise do Discurso, é perpassado pela noção de sujeito discursivo, imprescindível para esta pesquisa. O sujeito, em nossa perspectiva teórica, não equivale à noção de indivíduo empírico, isto é, a um “ser de carne-e-osso” concebido individualmente; tampouco equivale à noção de sujeito sintático, identificável a partir de aspectos gramaticais intrínsecos. Longe de negar a existência de indivíduos, trata-se de evidenciar que eles “são interpelados em sujeitos-falantes (em sujeitos de *seu* discurso) pelas formações discursivas que representam na linguagem as formações ideológicas que lhe são correspondentes” (PÊCHEUX, [1975] 1997, p. 161). O destaque da palavra “*seu*”, efetuado pelo teórico, coloca em cena a polêmica relação de propriedade entre sujeito e discurso: o sujeito enunciador não controla rigidamente os sentidos na relação com

os enunciatários, nem se constitui como a origem primeira e única de seus dizeres, embora tenha a ilusão desses atributos como um de seus aspectos constitutivos.

Segundo Courtine ([1981] 2009), concebe-se como “domínio da forma sujeito o domínio de descrição da produção do sujeito como efeito no discurso”. Além de não ser a origem dos seus dizeres, o sujeito é constituído pela própria produção enunciativa. Se a noção de sujeito produz efeito no discurso e é por ele produzida, não basta apontarmos, para cada enunciado, a instância produtora como um referencial estritamente localizável no espaço e no tempo. Precisa-se investigar como a representação de dados sujeitos determina os sentidos que podem ser produzidos em um enunciado. Refletindo, em nossa pesquisa, acerca dos lugares institucionais ocupados por sujeitos, podemos realizar questionamentos como: Quem está autorizado a definir classificações musicais? Quem está autorizado a atestar julgamentos estéticos sobre uma letra de canção? Nesse sentido, a circulação de discursos não pressupõe simplesmente que há alguém, em determinado lugar e em determinado momento, produzindo uma sequência linguística, mas, primordialmente, que há estatutos de sujeito envolvidos, representações imaginárias sobre enunciadores e enunciatários.

O sujeito enunciador é concebido como uma instância coletiva e sócio-histórica. Assim sendo, quando recorremos à palavra “sujeito”, estamos nos referindo a determinados posicionamentos discursivos, lugares que podem vir a ser ocupados por indivíduos. Foucault ([1969] 2000a, p. 109) explica que:

Não é preciso, pois, conceber o sujeito do enunciado como idêntico ao autor da formulação, nem substancialmente, nem funcionalmente. Ele não é, na verdade, causa, origem, ponto de partida do fenômeno da articulação escrita ou oral de uma frase; não é, tampouco, a intenção significativa que, invadindo silenciosamente o terreno das palavras, as ordena como o corpo visível de sua intuição; não é o núcleo constante, imóvel e idêntico a si mesmo de uma série de operações que os enunciados, cada um por sua vez, viriam manifestar na superfície do discurso. É um lugar determinado e vazio que pode ser efetivamente ocupado por indivíduos diferentes.

Se o sujeito da Análise do Discurso não se resume a uma biografia, a um psicologismo individualizante, cabe investigarmos quais são suas relações com formações discursivas – no plural, pois se defende uma constituição heterogênea dos sujeitos. No caso de nossa pesquisa, os enunciados que constituem os entornos das canções podem emergir em diversos lugares: dentre eles, o acadêmico (teorias sobre música e linguagem artística, por exemplo) e o jornalístico (abordagem da circulação das canções), além dos espaços midiáticos virtuais (blogs e *sites* de compartilhamento de músicas e vídeos). Em cada um desses lugares,

posições-sujeito funcionam de singulares formas, inclusive com relação à supracitada questão da autoridade do dizer. Além disso, os sujeitos enunciadores que se propõem a avaliar uma canção estabelecem representações imaginárias sobre outros sujeitos; podemos citar os pré-construídos que se firmam acerca do nome de determinado artista e os estereótipos sobre os fãs/ consumidores de um “gênero musical” em particular.

A função-autor, conceito desenvolvido por Foucault ([1969] 2001a), representa uma das modalidades de funcionamento do conceito de sujeito. As análises do teórico levam em consideração, por exemplo, o autor literário, que reúne sobre um nome próprio um conjunto de obras, encadeando determinadas formas de identificação e, inclusive, mecanismos legais de autoria. Em nossa pesquisa, é necessário investigarmos o modo como os nomes de artistas vinculados às canções do *corpus* produzem efeitos de sentido, afinal, o julgamento qualitativo aferido acerca de uma canção, por mais se tenha a ilusão de constituir uma avaliação estética intrínseca, parte de pressupostos que funcionam discursivamente, como a coexistência de outras produções de um mesmo artista. Não é porque o grupo Calcinha Preta, por exemplo, adaptou uma canção de heavy metal que se provoca um esquecimento repentino de todas as outras produções do grupo e, sobretudo, do gênero musical ao qual costuma estar associado. Afirma-se, com isso, que o nome relativo à autoria não deixa de suscitar pré-construídos, mesmo quando constatado em situações aparentemente insólitas. O nome de autor, em outras palavras, caracteriza-se como um modo de ser do discurso. Enquanto característica de dada “individualidade”, essa modalidade de nome próprio exerce uma função classificatória, permitindo agrupar e demarcar um conjunto de textos:

O nome como marca individual não é suficiente quando se refere à tradição textual. Como, pois, atribuir vários discursos a um único e mesmo autor? Como fazer atuar a função autor para saber se se trata de um ou de vários indivíduos? (FOUCAULT, [1969] 2001a, p. 277).

O conceito de função-autor relaciona-se intimamente com a noção de sujeito discursivo, mas não equivale completamente a ela, na medida em que a autoria e o conjunto de obras pressupõem funcionamentos específicos de interpretação. Nessa perspectiva, Foucault ([1970] 1999a, p. 26) entende o autor como “um princípio de agrupamento do discurso [...] como foco de sua coerência”. Um nome de autor, ao mesmo tempo em que rege dada coerência, não é constituído de princípios essenciais, estáveis e unívocos. Os sentidos sobre um nome de autor são produzidos historicamente e a partir de singulares formações discursivas; prova disso é que não teríamos, hipoteticamente, uma mesma representação

imaginária do nome de autor “Leandro e Leonardo” em um programa de música sertaneja contemporânea e em um festival de música sertaneja de raiz.

Com relação ao sentido dos enunciados, utilizamos em diversos momentos de nossa dissertação a expressão efeitos de sentido, em contraposição a outros termos recorrentes no interior dos estudos linguísticos, tais como significado, mensagem, *denotatum* etc. Os efeitos de sentido, em nossa perspectiva teórica, não são elementos de significação reduzidos a uma realidade essencial intrínseca. Eles são, pelo contrário, determinados “pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas” (PÊCHEUX, [1975] 1997, p. 190). Desse modo, expressões como “brega” e “rock” não são concebidas de um ponto de vista imanente, mas sim apreendidas como construções possibilitadas pelo dinâmico funcionamento dos discursos. A variação de sentidos, além disso, não se restringe a mudanças diacrônicas. Não se trata de investigar uma série de características semânticas estabelecidas na atualidade e compará-las com um significado anterior. Em uma mesma época, os signos produzem sentidos diversos na relação com o sujeito, que, por sua vez, é interpelado por determinadas formações discursivas. Por que alguns artistas orgulham-se do fato de serem considerados “ícones brega” enquanto outros rejeitam esse estatuto, concebendo-o como uma ofensa? Esse questionamento evidencia a íntima relação entre o sentido dos signos, não constituído *a priori*, e as posições-sujeito, que implicam movimentos interpretativos divergentes.

Uma das bases do pensamento de Michel Pêcheux, e da própria Análise do Discurso, é a teoria de Louis Althusser sobre a ideologia. Para esse autor, a ideologia “representa a relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência” (ALTHUSSER, [1970] 1996, p. 126). Atesta-se, desse modo, uma complexa relação entre sentido e ideologia: ao passo que a ideologia suscita determinadas formas de representação, os sentidos dos signos também se constroem com base em interpretações peculiares do que se costuma denominar “real”. Por exemplo, quando José (2002, p. 95) defende que “a mercadoria musical brega expõe o sentimento pelo sentimento, retalhando-o sempre às mesmas circunstâncias e codificando-o de modo a não retratar necessariamente o sentimento existente na realidade”, evidenciam-se sentidos decorrentes de uma (e não outra) posição-sujeito, perpassada por determinados aspectos ideológicos, como a questão da subestimação de um fazer artístico supostamente ineficaz e, consequentemente, inferior à “verdadeira arte”.

Considerando que “a ideologia tem uma existência material” (ALTHUSSER, [1970] 1996, p. 128), o estudo de aspectos ideológicos implica uma investigação sobre a materialização dos discursos em acontecimentos de linguagem. Não se trata, no entanto, de

desvendar uma essência por trás das palavras, mas descrever o que é dito, a partir do modo como é dito, como deixa de ser dito ou como poderia ser dito. Nessa perspectiva, um mesmo acontecimento pode ser discursivizado, hipoteticamente, de diferentes formas, produzindo efeitos de sentido até mesmo contraditórios. O ato de dizer, para uma mesma situação, “a banda modificou a música” “a banda adaptou a música” e “a banda vulgarizou a música”, sugere sentidos que perpassam não somente a relação entre signos que se avizinham e que são passíveis de substituição no sistema linguístico, mas também conceitos cujos valores são deslocados a depender das posições-sujeito que enunciam.

A produção de efeitos de sentido relaciona-se com o que Pêcheux ([1975] 1997, p. 164) chama de pré-construído, isto é, “o sempre-já-aí da interpelação ideológica que fornece-impõe a “realidade” e seu sentido”. Não sendo a origem de seus discursos, o sujeito depara com uma rede de enunciados anteriores a ele e “organiza” sua enunciação a partir das posições discursivas que ocupa. Dentro dessa perspectiva, a classificação de algo ou alguém como “brega” é delineada por resquícios discursivos anteriores à própria situação de enunciação. Recorre-se, dessa forma, a determinados conceitos pré-construídos, tais como “música sem qualidade”, “música recheada de clichês”, “combinação cafona de cores e acessórios”, “arte para as massas”, dentre outros.

Quando investigamos as regularidades que constituem o “estilo brega”, por exemplo, defende-se que tal conceito é uma construção de saber sustentada por uma formação discursiva, e não um objeto de saber universal e constante inserido na história da humanidade. “As palavras ‘mudam de sentido’ ao passar de uma formação discursiva a outra” (PÊCHEUX, HENRY, HAROCHE, [1971] 2007, p. 20). Dessa forma, a relação do sujeito com a língua não é a de apropriação de um repertório universal, compartilhado por todos os falantes de uma mesma comunidade; ela constitui-se, fundamentalmente, a partir dos posicionamentos discursivos nos quais o sujeito se inscreve.

Para Foucault ([1969] 2000a), se pudermos, com relação a determinado conjunto de enunciados, definir certa regularidade de regras de formação, relativas a conceitos, objetos, estratégias, sistemas de dispersão, estamos tratando, convencionalmente, de uma formação discursiva. Essa conceituação não deixa de pressupor relações de contradição, que, para Courtine ([1981] 2009, p. 90), traduzem-se em “antagonismo, aliança, ajuda, cobertura, recuperação”. O princípio de regularidade permite algumas conclusões à pesquisa, tendo em vista que a convergência enunciativa de diferentes formulações aponta para a existência de discursos recorrentes em relação ao *status* dos produtos culturais analisados.

Em reflexões mais recentes, Courtine (2008), considerando o caráter efêmero dos discursos na modernidade, afirma que “línguas de madeira”, discursos supostamente rígidos e fechados, cedem lugar, cada vez mais, a “línguas de vento”, caracterizadas pela constante mudança e por uma heterogeneidade ainda mais intensa. Nesse sentido, cabe questionarmos também o modo como as formações discursivas relacionadas à produção cultural se comportam em um contexto no qual informações, estilos e obras de arte circulam e se modificam em uma dinâmica acelerada. Diante dessa movência de conceitos e objetos, não partimos de formações discursivas pré-estabelecidas para atestar regularidades enunciativas; percorrendo o caminho inverso, no entanto, podemos identificar a recorrência de uma mesma formação discursiva a partir das regularidades eventualmente encontradas em um conjunto de enunciados recortados para análise.

2.2 Delimitação do conceito de enunciado

A noção de enunciado, quando inserida em estudos sobre a linguagem, geralmente suscita o recorte de uma sequência linguística. Em *A Arqueologia do saber*, de Michel Foucault, obra de cunho teórico-metodológico, o enunciado é definido como um elemento do discurso, em um nível diferente do nível da língua propriamente dito. É essa a noção de enunciado, cujo detalhamento será realizado neste tópico, que adotamos em nossa pesquisa. Sendo o enunciado uma unidade do discurso, e não da língua, o olhar para sequências linguísticas “depende, na verdade, dos objetivos conferidos a um tratamento particular” (COURTINE, [1981] 2009, p. 55). Isso significa dizer que podemos considerar uma frase em uma capa de jornal, por exemplo, como um enunciado, mas somente a partir de um determinado modo de encará-la, de descrever suas relações.

Foucault ([1969] 2000a) considera o enunciado como um “átomo do discurso”, o que implica a descrição de traços distintivos e o reconhecimento de limites. Para tal empreendimento, compara-se o enunciado foucaultiano a outras três unidades recorrentes em estudos que se relacionam com a linguagem: a proposição, a frase e o ato de fala, termos provenientes de domínios teóricos distintos. O enunciado difere-se da proposição, termo que Foucault relaciona à Lógica, pelo fato de não obedecer aos mesmos critérios de identificação. Enquanto sequências linguísticas como “A banda modificou a canção” e “A banda adaptou a canção” poderiam ser encaradas como variantes de uma mesma verdade proposicional, baseadas em um referente em comum, o mesmo não se diria do enunciado: dependendo do

campo de correlações suscitado, determina-se a produção de alguns sentidos e não outros. Se, complementarmente, relacionássemos a própria noção de verdade da Lógica e a noção de verdade na obra de Foucault, a equivalência entre proposição e enunciado já se tornaria impraticável. O enunciado também não equivale exatamente à frase, a uma estrutura gramatical isolável. Segundo o autor, “é relativamente fácil citar enunciados que não correspondam à estrutura linguística das frases” (FOUCAULT, [1969] 2000a, p. 93). No caso de nossa pesquisa, podemos citar diversas materialidades que escapam ao padrão frasal; por exemplo, gráficos de vendagem de discos e tabelas de classificação musical, materialidades que, se relacionadas a singulares práticas discursivas, constituem enunciados. Por fim, o conceito que mais se aproximaria de enunciado, para Foucault, é o ato ilocutório, noção por ele atribuída aos “analistas ingleses” – referência aos estudos de Austin concernentes à teoria dos atos de fala. Ambos os conceitos, ato ilocutório e enunciado, apresentam apontamentos relativos à exterioridade das materialidades linguísticas, porém, a diferença principal é que o ato de fala refere-se apenas – na visão de Foucault – ao “que se produziu pelo próprio fato de ter sido enunciado” (FOUCAULT, [1969] 2000a, p. 94), enquanto o enunciado põe em cena o que é preexistente ao momento da enunciação, uma anterioridade histórica e, inclusive, o que se pôde ou se pode produzir depois do próprio enunciado, um domínio de antecipação.

O enunciado, como elemento básico do discurso, encontra-se, assim como o discurso, na mútua relação de determinação entre língua e exterioridade. As regras de formação que são postas em prática pelas materialidades linguísticas localizam-se, portanto, no nível enunciativo, lugar teórico a partir do qual se tornam possíveis os estudos sobre as discursividades. Nessa perspectiva, ao analisarmos enunciados que julguem a qualidade das versões, como, por exemplo, o comentário: “tinha que ser forrozeiro mesmo pra estragar um clássico do rock”, deve-se considerar toda uma rede enunciativa que envolve esse acontecimento discursivo, discutindo tópicos do tipo: a subestimação qualitativa do estilo forró, a consideração da canção-base como um “clássico do rock”, o suposto desvio de qualidade ali observado etc, questões que suscitam dados posicionamentos de sujeito e determinadas relações identitárias.

O enunciado, não equivalendo, portanto, à proposição, à frase ou ao ato de fala, é definido por Foucault ([1969] 2000a, p. 98-99) da seguinte forma:

O enunciado não é, pois, uma estrutura (isto é, um conjunto de relações entre elementos variáveis, autorizando assim um número talvez infinito de modelos concretos); é uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida,

pela análise ou pela intuição, se eles “fazem sentido” ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação.

Mesmo sendo afirmado, em alguns momentos da *Arqueologia*, como a “unidade elementar do discurso” (FOUCAULT, [1969] 2000a, p. 91), o enunciado não “é em si mesmo uma unidade, mas sim uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço” (FOUCAULT, [1969] 2000a, p. 99). Quando recortamos sequências linguísticas para análise, obviamente lidamos com suas condições materiais de emergência; entretanto, o que permite chamarmos a frase “tinha que ser forrozeiro mesmo pra estragar um clássico do rock” de enunciado é o singular tratamento conferido pelo analista do discurso, que descreve a inscrição desse acontecimento de linguagem em uma rede enunciativa, constituída por aspectos sócio-históricos. A função enunciativa permite que se reflita, sobretudo, acerca do aparecimento de determinado enunciado e não outro em seu lugar; é nesse quadro, a propósito, que os modos de organização das materialidades (domínio de estruturas e unidades possíveis, como a frase) adquirem fundamental importância na produção de sentidos.

A concepção de enunciado com a qual trabalhamos é delineada a partir de quatro características principais. Em primeiro lugar, o correlato de um enunciado não é um referente imediato no “real”, nem um contexto definido em uma perspectiva estritamente sociológica. Concebe-se o enunciado foucaultiano em um campo de correlações, isto é, “um conjunto de domínios em que tais objetos podem aparecer e em que tais relações podem ser assinaladas” (FOUCAULT, [1969] 2000a, p. 104). A produção de sentidos a partir de uma formulação como “Essa música é brega” tem diferentes direcionamentos se, hipoteticamente, localizarmos-na em uma mesa-redonda de debates sobre Estética ou em uma conversa entre frequentadores de um bar. As estratégias de atestação de verdades, as possibilidades de sentido acerca daquilo que é dito, o tratamento dos objetos, dentre outros fatores, determinam-se pela inserção dos enunciados em um campo de correlações específico.

A segunda característica apontada pelo teórico assevera a relação peculiar que o enunciado mantém com o sujeito discursivo. Conforme discutimos anteriormente, não se concebe o sujeito como um indivíduo empírico, mas como uma posição, um lugar marcado sócio-historicamente, que pode vir a ser ocupado por indivíduos. “Um único e mesmo indivíduo pode ocupar, alternadamente, em uma série de enunciados, diferentes posições e assumir o papel de diferentes sujeitos” (FOUCAULT, [1969] 2000a, p. 107). Em enunciados de cunho avaliativo acerca das canções do *corpus*, é comum encontrarmos posições

heterogêneas advindas de uma mesma instância produtora, posições que podem se referir, ao mesmo tempo, a questões de nacionalismo e a questões de qualidade musical, para citarmos algumas possibilidades. Nesse sentido, a constituição desse sujeito da *Arqueologia* admite várias vozes e o jogo de contradição entre elas.

A terceira característica do enunciado, por sua vez, nos remete a um axioma de base da teoria arqueológica foucaultiana: “Um enunciado tem sempre margens povoadas de outros enunciados” (FOUCAULT, [1969] 2000a, p. 112). Isso significa dizer que a produção de um enunciado singular reatualiza outros enunciados, não apenas se associando a eles, mas deslocando suas relações. Fazendo um paralelo com a Análise do Discurso pecheuxtiana, podemos descrever os efeitos produzidos pelo enunciado em dois âmbitos, o do interdiscurso, o “todo complexo com dominante das formações discursivas” (PÊCHEUX, [1975] 1997, p. 162), relação entre um discurso e sua exterioridade, tal como os discursos outros; e o âmbito do intradiscursivo, isto é, “o funcionamento do discurso com relação a si mesmo (o que eu digo agora, com relação ao que eu disse antes e com o que eu direi depois; portanto, o conjunto dos fenômenos de correferência, que garantem aquilo que se pode chamar fio do discurso...)” (PÊCHEUX, [1975] 1997, p. 166). A descrição das “margens” dos enunciados é, portanto, necessária para uma apreensão mais compreensiva do fenômeno em estudo. Se não pensássemos assim, bastaria analisarmos as letras das músicas para que o funcionamento dos julgamentos de valor fosse descrito.

Por fim, a última característica do enunciado da *Arqueologia* consiste no pressuposto de que o enunciado deve ter uma existência material: “O enunciado tem necessidade dessa materialidade; mas ela não lhe é dada em suplemento, uma vez estabelecida todas as suas determinações: em parte, ela o constitui” (FOUCAULT, [1969] 2000a, p. 115). Ao analista do discurso, não se coloca como princípio desvendar uma verdade “escondida”, mas descrever o funcionamento das possibilidades relativas à produção de efeitos de sentido. Sendo assim, as palavras não são véus descartáveis; importa, e muito, ao analista do discurso, o modo como se diz em relação aos modos como se deixou de dizer. As materialidades verbais, mais recorrentes em nossa pesquisa, e não verbais são constitutivas do enunciado e os efeitos de sentido não podem deixar de supor a relativa repetibilidade dessas materialidades.

Para Foucault, o regime de materialidade repetível caracteriza o enunciado. Isso implica sustentar que “a enunciação é um acontecimento que não se repete” (FOUCAULT, [1969] 2000a, p. 116), enquanto a materialidade do enunciado pode se repetir e é justamente a partir dessa possibilidade que um mesmo signo recebe determinações semelhantes ou

divergentes a depender das formações discursivas envolvidas e das condições de produção dos acontecimentos discursivos. Foucault ([1969] 2000a, p. 121) explica que:

O enunciado tem a particularidade de poder ser repetido: mas sempre em condições estritas. Essa materialidade repetível que caracteriza a função enunciativa faz aparecer o enunciado como um objeto específico e paradoxal, mas também como um objeto entre os que os homens produzem, manipulam, utilizam, transformam, trocam, combinam, decompõem e recompõem, eventualmente, destroem.

Podemos nos referir, a fim de exemplificação, ao próprio processo de produção das versões musicais. Alguns elementos da materialidade se repetem, mas as características da enunciação, como as singularidades da recepção e da circulação dos produtos culturais, direcionam a produção de alguns sentidos e não outros.

A distinção entre nível do enunciado e nível da formulação, didaticamente exposta por Courtine ([1981] 2009, p. 100), esclarece alguns aspectos da intricada relação entre enunciado e materialidade: “Chamamos enunciado os elementos do saber próprios a uma formação discursiva. Conceberemos o enunciado como uma forma ou um esquema geral que governa a repetibilidade no seio de uma rede de formulações”. A formulação, por sua vez, equivale à sequência linguística efetivamente produzida em dadas condições. Ela é “uma formulação possível do enunciado no seio da rede de formulações e que vem marcar a presença do enunciado no intradiscorso de uma sequência discursiva dominada por uma formação discursiva, na qual o enunciado é um elemento do saber” (COURTINE, [1981] 2009, p. 101). A explicitação do enunciado torna-se bastante palpável quando descrevemos, por exemplo, o funcionamento da palavra “brega”: parte-se de formulações que foram produzidas em diversas situações de enunciação para se descrever como certas regularidades tendem a cristalizar um saber dentro da formação discursiva em análise.

2.3 A noção de língua na proposta foucaultiana

Considerando-se a filiação teórica apresentada até aqui e a inserção da pesquisa na área da Linguística, cabe perguntarmos: a partir de que aspectos a análise de enunciados proposta em *A arqueologia do saber*, de Michel Foucault, permite um estudo sobre a língua? A importância desta incursão deve-se ao fato de que o lugar do analista do discurso nem sempre é estável e confortável quando questionado acerca de seu objeto. Estuda-se a língua ou

o discurso? Objetivamos demonstrar que a abordagem de nossa pesquisa visualiza ambos os objetos em uma relação de interdependência, considerando as especificidades implicadas por tal conjuntura. Embora Foucault admita explicitamente que seu objeto de investigação não é a língua e que o enunciado não se localiza no mesmo nível desta, defendemos que a proposta da análise de enunciados que encontramos em *A arqueologia do saber* pode trazer contribuições para o estudo da língua, uma vez que o próprio Foucault alerta – conforme apresentado no tópico anterior – que a materialidade linguística não é dada ao enunciado como mero suplemento, mas, pelo contrário, é constitutiva de seus possíveis sentidos.

A inserção de Michel Foucault em pesquisas situadas no amplo campo da Linguística, no entanto, demanda ao pesquisador atenção a aspectos basilares, tal como a noção de língua e a noção de estrutura. Para o entendimento dessas noções, precisa-se considerar toda uma rede de conceitos que, de certo modo, adquiriram legitimidade a partir de determinados arcabouços teóricos no interior dos estudos linguísticos. As variadas referências à Linguística – inclusive ao gerativismo – em textos de Foucault constituem, dessa forma, um terreno fértil para observarmos deslocamentos e/ou alianças teóricas.

As referências a Saussure e ao *Curso de Linguística Geral* [1916], doravante CLG, na obra de Michel Foucault concernem, em sua maioria, à denominação constantemente atribuída ao linguista suíço: “estruturalista”. Em alguns textos, Foucault propõe a conjunção entre um dado estruturalismo e um determinado olhar para a história. Entretanto, se Foucault faz referência a esse Saussure “estruturalista”, o que entender por essa denominação? O termo “estrutura” foi recorrentemente interpretado como um mecanismo totalmente fechado, que, dentre outras coisas, excluía a “história” e o “sujeito”. Por isso, faz-se a ressalva de que muitas das referências à “estrutura” na obra foucaultiana respondem mais a essa interpretação do que propriamente ao desenvolvimento da noção de sistema no CLG.

Sendo a própria palavra “estrutura” pouco utilizada no decorrer do *Curso de Linguística Geral*, a explicação dessa noção geralmente envolve o caráter da língua como sistema. Saussure ([1916] 1972, p. 124) afirma que “a língua tem o caráter de um sistema baseado completamente na oposição de suas unidades concretas”. Consequentemente, não basta haver um conjunto de signos para que haja a estrutura. Tal conceito supõe uma série de relações de interdependência entre elementos, cujos valores definir-se-iam por oposições, ou seja, pelo fato de um elemento ser o que o outro não é, combinar-se com uma unidade e não com outras, ser passível de seleção em determinados lugares da cadeia linguística etc.

O olhar para as relações entre as unidades concretas do sistema implica, no CLG, um recorte predominantemente sincrônico, isto é, a visualização de um estado de língua que “se

define pela ausência de transformações” (SAUSSURE, [1916] 1972), apenas apreensível a partir de uma simplificação convencional dos dados. Embora compreendamos que diacronia e historicidade não são equivalentes, existe certa tendência, com relação à recepção do Estruturalismo, a antagonizar sistema e história. Muitas das críticas feitas a Saussure, e à corrente estruturalista de modo geral, giram em torno de um “esquecimento da História” ou de um “apagamento do sujeito”. Entretanto, há diversas formas de se conceber essa “estrutura” e lidar com ela. Michel Foucault ([1972] 2000c, p. 295), no texto *Retornar à história*, aponta para uma conjunção possível entre a sistematicidade e a historicidade: “O estruturalismo, definindo as transformações, a história, descrevendo os tipos de acontecimentos e os tipos de duração diferentes, tornam possíveis simultaneamente o aparecimento das descontinuidades na história e o aparecimento de transformações regradas e coerentes”. Foucault não nega a existência de um funcionamento estrutural; no entanto, a evidenciação das descontinuidades, das brechas que permitem o atravessamento de discursos, direciona o olhar do pesquisador para as emergências singulares dos enunciados, para as movâncias dos sentidos.

Julgamos necessário traçar um percurso de obras e artigos de Foucault que abordam a temática da língua, pois entendemos que a focalização isolada da obra *A arqueologia do saber* é insuficiente para atingirmos o objetivo deste tópico.

Em conferência intitulada *Linguagem e Literatura*, anterior à *Arqueologia*, Foucault ([1964] 2000f, p. 140) afirma que “a linguagem é tanto o fato das palavras acumuladas na história quanto o próprio sistema da língua”. Nesse trecho, a questão dos movimentos no interior do sistema linguístico, propiciados pela ação da história, é que parece fundamentar as especificidades da proposta apresentada por Foucault. Em outra passagem da mesma conferência, Foucault ([1964] 2000f, p. 168) complementa: “O que permite a um signo ser signo não é o tempo, mas o espaço”. O olhar para a História, em estudos sobre a linguagem, não equivale, nesse sentido, a exemplificar mudanças linguísticas com relação a épocas diferentes (tal como vosmicê – você); por outro lado, há aspectos da historicidade que determinam a produção de um enunciado e dos sentidos dele decorrentes. Visualiza-se tal processo em um panorama que mais se aproxima de uma noção de sincronia do que de estudos propriamente diacrônicos. Quando se refere a espaço, suscita-se não apenas o valor de um signo em relação a outro, em uma perspectiva saussureana, mas também os lugares que historicamente produzem dizeres “autorizados”, os efeitos de sentido dos signos no interior de uma formação discursiva e não outra.

A problemática da linguagem, e de seu estudo, é tratada mais explicitamente no livro *As palavras e as coisas* [1966]. Nele, Foucault se propõe a realizar um trabalho de cunho

epistemológico e, para esse fim, elege três grandes áreas do conhecimento: as ciências da vida, as ciências da linguagem e as ciências da produção econômica. É interesse de Foucault demonstrar como tais campos do conhecimento constituem seus funcionamentos com relação a determinados saberes sobre o homem, pois “as ciências humanas, com efeito, endereçam-se ao homem na medida em que ele vive, em que fala, em que produz” ([1966] 1999b, p. 485). No decorrer da obra, Foucault traça um panorama que expõe diversas teorizações sobre a linguagem, passando, por exemplo, pela noção de representação direta e natural do mundo (segundo a qual as palavras “sussurrariam” seus nomes aos objetos e às pessoas) e pelo modelo clássico de racionalidade. No decorrer do que Foucault denomina Idade Moderna, os limites da representação começam a ser questionados, abrindo espaços para a visualização de um dado homem e de uma dada história (ainda distante da historicidade proposta pelos estudos discursivos, por exemplo); é nesse panorama que emergem, segundo Foucault, os estudos da Filologia, fundamentalmente diacrônicos.

Entretanto, nos apontamentos finais da obra, Michel Foucault evoca a metáfora de Nietzsche “morte de Deus” para afirmar a “morte do homem”, pondo em cena a figura de um sujeito esfacelado, que não gerencia a linguagem a partir de um controle pleno do dizer e dos sentidos. As ciências humanas estudam, sim, o homem, mas é essa concepção de homem que direciona as reflexões teóricas. Na medida em que não se focaliza o indivíduo empírico, mas as posições-sujeito construídas nos enunciados, torna-se possível estudar os discursos, que, para Foucault, constituem-se inseparavelmente à linguagem: “A linguagem é toda ela discurso, em virtude desse singular poder de uma palavra que passa por sobre o sistema de signos em direção ao ser daquilo que é significado” (FOUCAULT, [1966] 1999b, p. 132). Não deixando de atestar a existência de um “sistema de signos”, o trecho acima ressalta o interesse principal de Foucault com relação aos estudos da linguagem: o que possibilita determinada significação e não outra.

O filósofo, no decorrer do percurso que acabamos de abreviadamente descrever, marca, de forma explícita, o lugar da língua em sua perspectiva teórica:

Embora o homem seja, no mundo, o único ser que fala, não constitui ciência humana conhecer as mutações fonéticas, o parentesco das línguas, a lei dos desvios semânticos; em contrapartida, poder-se-á falar de ciência humana desde que se busque definir a maneira como os indivíduos ou grupos representam as palavras, utilizam sua forma e seu sentido, compõem discursos reais, mostram e escondem neles o que pensam, dizem, talvez à sua revelia, mais ou menos do que pretendem, deixam desses pensamentos, em todo o caso, uma massa de traços verbais que é preciso decifrar e

restituir, tanto quanto possível, à sua vivacidade representada (FOUCAULT, [1966] 1999b, p. 488).

Nesse excerto, Michel Foucault destaca a “vivacidade” dos traços verbais, o modo como eles constituem os discursos. De acordo com o teórico, a investigação desses elementos aproxima-se de uma prática que pode ser denominada “ciência humana”. Outros tipos de interesse, como as citadas mutações fonéticas, aparecem como linhas de estudo relativas à língua, mas que se afastam da “vivacidade representada” ou do próprio “homem”. Não enxergamos esse tipo de colocação como uma subestimação de outros estudos linguísticos, mas como um balizamento necessário, que evidencia os objetivos e os objetos (mesmo sendo “língua”, qual “língua”?) de determinada perspectiva teórica.

A recepção de *As palavras e as coisas* gerou, à época, diversos tipos de questionamentos e interpretações. Assim, em muitos de seus textos posteriores, tal como *Resposta a uma questão* [1968], Foucault realiza exercícios de explicação e de delimitação dos seus objetos de estudo. Nesse panorama, ele esclarece o que realmente lhe interessa nos estudos da língua e da linguagem:

O que analiso em um discurso não é o sistema de sua língua, nem, de uma maneira geral, as regras formais de sua construção; pois não me preocupo em saber o que o torna legítimo, ou lhe dá sua inteligibilidade e lhe permite servir à comunicação. A questão que coloco é aquela, não dos códigos, mas dos acontecimentos: a lei da existência dos enunciados, o que os torna possíveis – eles e algum outro em seu lugar; as condições de sua emergência singular; sua correlação com outros acontecimentos anteriores ou simultâneos, discursivos ou não (FOUCAULT, [1968], 2010, p. 9).

Nota-se que Foucault enumera diversas possibilidades de estudo que tomam como objeto produções linguísticas. Pode-se estudar, por exemplo, as construções sintáticas “inteligíveis” em uma língua, as regras de combinação das palavras etc. O foco do teórico, entretanto, está nas condições de possibilidade que permitem o aparecimento dos enunciados, de acontecimentos discursivos singulares – não factuais, mas produzidos no e pelo discurso. Esse olhar para a língua proporciona a aproximação entre a perspectiva foucaultiana e estudos linguísticos associados ao discurso e à enunciação.

As noções de língua, linguagem e discurso estão intimamente relacionadas nos estudos foucaultianos: “A língua é um conjunto de estruturas, mas os discursos são unidades de funcionamento, e a análise da linguagem em sua totalidade não pode deixar de fazer face a essa exigência fundamental” (FOUCAULT, [1967] 2000e, p. 73). Concentrando-nos na denominação “estrutura”, podemos afirmar que a perspectiva foucaultiana não se direciona

para a negação de um funcionamento interno da língua, mas para um alargamento de suas modalidades de regulação. Foucault interessa-se pelo que a língua permite produzir em sua utilização: os discursos, que determinarão, inclusive, a seleção e a combinação dos próprios signos. Para ele, “A linguística permitiu, enfim, analisar não somente a linguagem, mas os discursos, isto é, ela permitiu estudar o que se pode fazer com a linguagem” ([1969] 2000b, p. 166). Sendo assim, não se trata de desconsiderar integralmente o caráter da língua enquanto sistema, em vista dos avanços que a fundamentação dessa característica proporcionou aos estudos linguísticos. Por outro lado, os estudos de Michel Foucault apontam para um tratamento específico dos fenômenos de linguagem, enfatizando o papel do sujeito, da “atividade humana”, conforme palavras do autor:

Se não houvesse o sujeito falante para retomar a cada instante a língua, habitá-la no seu interior, contorná-la, deformá-la, utilizá-la, se não houvesse esse elemento da atividade humana, se não houvesse a palavra no próprio cerne do sistema da língua, como a língua poderia evoluir? Ora, a partir do momento em que se deixa de lado a prática humana para se considerar apenas a estrutura e as regras de coerção, é evidente que se falha novamente em relação à história (FOUCAULT, [1972] 2000c, p. 285).

Foucault aponta, no trecho acima, aquilo que considera uma falha: subtrair da língua o seu caráter de acontecimento, de atividade. Quando o autor refere-se à “palavra no próprio cerne do sistema da língua”, essa “palavra” pode ser entendida como aquilo que efetivamente se produz a partir de enunciados. Por conseguinte, a “palavra” apenas movimenta a língua a partir da prática de um sujeito, não concebido meramente como um ser decodificador, mas como uma instância que “deforma”, “contorna” a língua.

Na obra *A arqueologia do saber* [1969], Foucault apresenta uma fundamentação teórica e metodológica para o exercício da análise dita “arqueológica”, metáfora que pode ser entendida no sentido de uma investigação da historicidade dos enunciados. Embora já tenhamos explicitado que Foucault não concebe a língua como seu objeto principal de estudo, o conceito de enunciado oferece relevantes contribuições ao pesquisador que trabalha com a relação entre língua e discurso. No capítulo *Definir o enunciado*, Foucault explicita a diferença entre o nível enunciativo e o nível propriamente linguístico:

Se não houvesse enunciados, a língua não existiria; mas nenhum enunciado é indispensável à existência da língua (e podemos sempre supor, em lugar de qualquer enunciado, um outro enunciado que, nem por isso, modificaria a língua). A língua só existe a título de sistema de construção para enunciados possíveis; mas, por outro lado, ela só existe a título de descrição (mais ou

menos exaustiva) obtida a partir de um conjunto de enunciados reais. Língua e enunciado não estão no mesmo nível de existência; e não podemos dizer que há enunciados como dizemos que há línguas (FOUCAULT, [1969] 2000a, p. 96-97).

No panorama traçado, a língua tem sua existência subordinada à produção enunciativa. Se não existissem discursos, a utilização de elementos linguísticos não faria sentido algum. Em relação às características do enunciado foucaultiano, abordadas no tópico anterior de nossa dissertação, observamos que é, principalmente, sobre a última característica dos enunciados – a sua necessidade material – que se fundam as possibilidades de estudos linguísticos baseados na análise arqueológica de Foucault. Se “ela (a materialidade) não lhe é dada (ao enunciado) em suplemento” (FOUCAULT, [1969] 2000a, p. 115), podemos concluir que a língua não é algo que, ao ser base de processos discursivos, esvazia-se de quaisquer vestígios de funcionamento peculiar. As materialidades, mesmo sofrendo deslocamentos no âmbito do sentido, não estão alheias às características do funcionamento da língua. O modo como se enuncia, dessa forma, é constitutivo das estratégias discursivas, que, transcendendo à materialidade bruta, suscitam questões como o lugar de enunciação, as representações sobre o enunciatário, o campo de correlações gerado, dentre outras. Pergunta-se, portanto:

Qual é, pois, essa materialidade própria do enunciado e que autoriza certos tipos de repetição? Como se pode falar do mesmo enunciado onde há várias enunciações distintas – enquanto devemos falar de vários enunciados onde podemos reconhecer formas, estruturas, regras de construção, alvos idênticos? Qual é, pois, esse regime de *materialidade repetível* que caracteriza o enunciado? (FOUCAULT, [1969] 2000a, p. 117)

Retomando a conjunção entre dado Estruturalismo e dada História, proposta por Foucault, o olhar para o sistema da língua tende a ser inevitável, pois as operações de combinação e seleção de elementos linguísticos são algumas das constantes preocupações dessa abordagem. Sendo assim, o deslocamento teórico efetua-se, sobretudo, por meio de uma questão de pesquisa peculiar, explicitamente apresentada por Foucault um ano antes da publicação de *A arqueologia do saber*: “A questão própria da análise do discurso poderia ser formulada da seguinte maneira: qual é essa irregular existência que emerge no que se diz – e em nenhum outro lugar?” (FOUCAULT, [1968] 2000d, p. 93). Trabalhando com materialidades efetivamente produzidas, a tarefa específica desse “analista do discurso” é apreender as singularidades de acontecimentos discursivos e, para isso, precisam ser acuradamente analisadas as modalidades de repetibilidade dos elementos linguísticos em questão, frente a específicas condições de produção.

Apresentadas algumas das possíveis relações entre a noção foucaultiana de enunciado e os estudos linguísticos, podemos trazer à tona, por fim, um texto no qual Foucault posiciona-se com relação ao Estruturalismo e a certas correntes da Linguística, intitulado *Linguística e ciências sociais* [1969]: “Não sou estruturalista [...] Quando falo de estruturalismo, falo dele como um objeto epistemológico que me é contemporâneo. Isso dito, há um método que me interessa em linguística [...] e que foi batizado com o nome de gramática gerativa ou transformacional” (FOUCAULT, [1969] 2000b, p. 177). Não tratando tal excerto isoladamente, e considerando os diversos posicionamentos já explicitados, sabemos que Foucault nunca se propôs a fazer análises sintáticas gerativas; no entanto, há uma característica do conceito foucaultiano de língua que se relaciona, de certa forma, a alguns fundamentos do Gerativismo, conforme podemos observar no texto *Sobre a arqueologia das ciências*:

Uma língua [...] é um conjunto finito de regras que autoriza um número infinito de performances. O discurso, em contrapartida, é um conjunto sempre finito e atualmente limitado unicamente pelas sequências linguísticas que foram formuladas; elas podem ser certamente inumeráveis, podem, por sua massa, ultrapassar qualquer capacidade de registro, de memória ou de leitura: não obstante, elas constituem um conjunto finito. A questão que a análise da língua coloca, a respeito de um fato qualquer de discurso, é sempre: segundo que regras tal enunciado foi construído e, consequentemente, conforme que regras outros enunciados semelhantes poderiam ser construídos? A descrição do discurso coloca uma questão diferente: como ocorre que tal enunciado tenha surgido e não outro em seu lugar? (FOUCAULT, [1968] 2000d, p. 92).

A primeira sentença do trecho acima poderia ser facilmente encontrada em um manual sobre o Gerativismo. Em que aspecto tal proposição concerne ao discurso? Pode-se desenvolver esse questionamento se concebermos a língua, remontando à *Arqueologia*, como condição para a construção de enunciados. Se as regras de uma língua são finitas e suas performances infinitas, Foucault acrescenta que o discurso limita essa série de performances. Isso significa dizer que, a título de construção formal, uma regra produz séries infinitas, mas, a partir de dado posicionamento discursivo, não se pode dizer tudo e em qualquer lugar. Foucault deixa claro que o conjunto finito de enunciados permitidos por um discurso é dificilmente apreensível, fato que não denega o caráter de finitude. A partir do que um discurso “permite dizer”, o analista do discurso pode investigar o porquê de as materialidades estarem dispostas de uma forma e não de outra, o porquê de silenciamentos, de retificações, de incursões parafrásticas, de estratégias de legitimação da fala etc.

Com base nos trechos da obra de Michel Foucault que trouxemos para discussão, possibilita-se tirar algumas conclusões acerca da relação entre as pesquisas com base foucaultiana na Linguística e os conceitos considerados fundamentais nessa disciplina. Não sendo propriamente um linguista e nunca se propondo como tal, podemos dizer que Foucault não tenta instrumentalizar um modelo de análise propriamente linguístico. Focalizando o que chama de discurso, ele analisa as condições de possibilidade dos sentidos. A necessidade da materialidade, nesse panorama, é uma das características fundamentais do enunciado foucaultiano. Não sendo apenas “suporte” dos discursos, ela os constitui, sobretudo ao considerarmos a questão: “Por que apareceu um enunciado e não outro em seu lugar?”, que, implica, além da historicidade, a consideração de dadas relações de seleção e de combinação. Sendo assim, em estudos inseridos no interior da Linguística, modalidades de análise não instrumentalizadas por Foucault, mas sugeridas pela sua conceituação de enunciado, podem aparecer com maior ou menor ênfase. As oposições entre os signos, constitutivas dos valores, para citarmos um exemplo, certamente recebem um tratamento peculiar se o pesquisador visualiza a mudança dos sentidos dos signos a partir da contraposição entre várias formações discursivas. O que, para uma formação discursiva, pode-se conceber como uma relação sinonímica entre dois signos, para outra, pode produzir conotações pejorativas ou indesejadas, modificando as próprias relações de oposição que constituem o valor. É o que podemos observar, por exemplo, com relação à rejeição ou à assunção do signo “brega” por parte dos artistas assim taxados.

2.4 Identidade, discurso e cultura

Em vista da relação constitutiva entre os estilos musicais e os diversos públicos, o desenvolvimento desta pesquisa demanda reflexões acerca do funcionamento de identidades. Quais representações imaginárias são postas em cena quando se diz que alguém é rockeiro, por exemplo? Quais pré-construídos são suscitados pelos enunciados dos sujeitos “rockeiros” frente a outras identidades na esfera musical? Questões como essas determinam a produção enunciativa, sobretudo quando focalizamos o julgamento qualitativo de obras artísticas. No interior de cada discurso, existem representações imaginárias que fundamentam o olhar sobre as instâncias produtoras das canções.

É necessário, além disso, concebermos o funcionamento das produções culturais diante dos parâmetros impostos pela modernidade. A crescente produção de versões que aliam

gêneros musicais supostamente pouco intercambiáveis decorre, em grande parte, das ferramentas tecnológicas que aceleram as informações e oferecem possibilidades cada vez mais instantâneas de interação. Salienta-se que tal dinamicidade constitutiva da modernidade produz efeitos bastante marcados, como a “liquidez”: não existem identidades que se fecham em si mesmas e perduram sem modificações durante um longo tempo. As culturas, usando um termo de Canclini ([1989] 2011), apresentam-se híbridas, marcadas pela heterogeneidade e pela efemeridade. A produção de sentidos relativos às canções selecionadas para análise não pode desconsiderar, portanto, tais especificidades.

A metodologia concernente à análise de sequências linguísticas, como apresentamos anteriormente, é constituída pela delimitação do enunciado na proposta “arqueológica” de Foucault ([1969] 2000a) e por apreensões basilares da Análise do Discurso francesa. Entretanto, a fim de que os aspectos apontados no início deste tópico sejam também considerados, alguns estudos sobre identidade e cultura funcionam como teorias auxiliares. Dentre esses estudos, destacam-se reflexões de autores como Stuart Hall, Tomaz Tadeu da Silva e Néstor García Canclini.

Hall ([1992] 2011) aponta para uma questão fundamental a nossos estudos, e também basilar à Análise do Discurso: o descentramento do sujeito. Consideramos as identidades (no caso desta pesquisa, associadas às noções de brega e de rock) não como locações estáticas “habitadas” por sujeitos, mas sim como construções assiduamente moventes e sujeitas às descontinuidades da produção enunciativa. O sujeito não se “arrebanha” em apenas uma identidade, mas em várias e heterogêneas formações identitárias, que não são unívocas nem eternas. Em outras palavras, elas constituem os discursos dos sujeitos em determinados contextos, mas, em outros, podem não mais constituí-los. A partir dessa perspectiva, é importante observar o modo como as construções identitárias associadas às noções de brega e de rock diferenciam-se em determinadas situações sócio-históricas e questionar se há algum tipo de aproximação possibilitada pela relação entre as versões e as canções-base.

Em se tratando de identidade, podemos pensar, grosso modo, em “agrupamento”, “conjunção”, “convergência”; por outro lado, não se pode descartar o par fundamental da identidade: a diferença. Para Silva (2011), a identidade é aquilo que se é, mas, ao mesmo tempo, é também aquilo que *não* se é. Enunciados que sustentem a ideia de que algo ou alguém é “brega” trazem consigo, além da representação de identidades – não apenas do avaliado, mas também do avaliador –, uma série de negações. Com relação ao rock, por exemplo, algumas marcas identitárias são eventualmente visualizadas a partir de determinados

estereótipos, em decorrência da existência de diversas tribos urbanas⁹ que “divulgam” tal estilo e carregam, sobretudo em suas materialidades corporais, aspectos peculiares de identidade. Como exemplo, podemos citar os *headbangers*, grupo que costuma ser caracterizado pelo uso de vestimentas predominantemente pretas, cabelos longos – tanto feminino, quanto masculino –, símbolos como pentagrama, cruzes invertidas etc. As identidades, conforme Silva (2011), relacionam-se intensamente com a linguagem, pois, para que elas se realizem, há necessidade de serem produzidas discursivamente e materializadas por meio da linguagem.

Sabendo que a identidade constitui representações e que, na modernidade, a sua fixidez cada vez mais se desbota, optamos adotar, com relação ao fenômeno das versões brasileiras de canções anglófonas, a noção de hibridação, ao invés de nos referirmos ao termo “fusão”, mais recorrente no âmbito musical. Para Canclini ([2001] 2011), a hibridação é constituída por “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (p. XIX). Nesse sentido, reduzir as produções musicais da modernidade a estilos musicais, a partir de um conjunto de elementos estáveis, pode não constituir uma boa investida se considerarmos a relação com as identidades envolvidas. O rockeiro e o sujeito brega, representações identitárias em conflito, não podem ser analisados a partir de simples dicotomias, tais como o “estrangeiro” e o “nacional”, o “elitizado” e o “massivo”, o “artístico” e o “banal”, mesmo que elas emirjam, de alguma forma, em enunciados produzidos acerca das canções.

Não se trata, tampouco, de sustentarmos a divisão entre “centros” e “periferias” como base das relações de sentido em nossa pesquisa. Por outro lado, considerando as canções que constituem o *corpus*, pode-se refletir sobre o modo como se enxerga a produção cultural nacional em relação ao fácil acesso a bens culturais internacionais, sobretudo os norte-americanos. Nesse quadro, as representações sobre a língua do estrangeiro e sobre uma “arte estandardizada” regulam as relações entre sujeito e cultura nacional. É comum, por exemplo, associar-se a identidade brasileira ao gênero “samba”, a identidade argentina ao gênero “tango”, e assim por diante. Tais representações, constituindo-se efetivamente como interpretações, tendem a sobrepor-se à diversidade. Em enunciados produzidos acerca das versões “brega”, por exemplo, é comum a associação entre tais canções e uma cultura

⁹ Concebe-se tribo urbana como a reunião de indivíduos em grupos que compartilham interesses e hábitos em comum, como a maneira de se vestir, a relação com dadas práticas e locais, o comportamento relativo a outros grupos etc. Podemos citar, como exemplo de tribo urbana, os *punks*.

“genuinamente” brasileira, o que evidencia a tendência à homogeneização transcendendo à simples divisão entre “centros” e “periferias”. Levando em consideração, inclusive, o intercâmbio transnacional de estruturas melódicas, como afirmar categoricamente o “estilo brega” ou o “gênero rock” como constituintes de determinada cultura nacional? O funcionamento das identidades nacionais determina, sim, a produção de sentidos. No entanto, não concebemos essas identidades como essências a partir das quais os estilos musicais arraigam-se; elas pressupõem aspectos que, eventualmente, são postos em cena quando sujeitos avaliam produtos culturais.

Ao se visualizar a produção cultural local em relação a uma produção cultural estrangeira, os efeitos de sentido gerados são diversos. A relação singular com determinadas formações discursivas exerce fundamental importância, pois o que é “arte padrão” em um discurso pode não ser em outro:

As versões estandardizadas dos filmes e das músicas do mundo, do “estilo internacional” nas artes visuais e na literatura, suspendem às vezes a tensão entre o que se comunica e o separado, entre o que se globaliza e o que se insere na diferença, ou é expulso para as margens da mundialização [...] Mas a equalização das diferenças, a simulação de que se desvanecem as assimetrias entre centros e periferias tornam difícil que a arte e a cultura sejam lugares em que também se nomeie o que não se pode ou não se deixa hibridar (CANCLINI, [2001] 2011, p. 40).

No caso de nossa pesquisa, sujeitos que se associam a uma identidade rockeira recorrentemente estabelecem “o que não se pode ou não se deixa hibridar”. Em alguns enunciados produzidos acerca das versões brasileiras de canções anglófonas, o fato de uma banda, associada a um gênero como “forró”, regravar uma canção de “rock” é concebido como inadmissível. A relação entre identidade e diferença, portanto, pode produzir efeitos de desidentificação, a depender dos posicionamentos de sujeito envolvidos.

Embora destaquemos, em diversos momentos do texto, a dinamicidade dos dias atuais, a noção de identidade, em qualquer época, não pode deixar de pressupor a movência e a alteridade. Hall ([1992] 2011, p. 39) defende que:

Em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros.

O entrecruzamento dessa perspectiva com a Análise do Discurso é possível, na medida em que analisar estratégias enunciativas, discursivamente materializadas, implica refletir sobre as representações que o sujeito faz do outro e as próprias representações que o sujeito faz de si, pressupondo o outro. Analogicamente ao signo no sistema linguístico, o valor da identidade constitui-se como relativo, negativo, diferencial: “Nós sabemos o que é a “noite” porque ela não é o “dia”. Observe-se a analogia que existe aqui entre língua e identidade. Eu sei quem “eu” sou em relação com “o outro” que eu não posso ser” (HALL, [1992] 2011, p. 41). O estudo sobre a identidade é passível de atravessamento, dessa forma, pelas disciplinas que ajudam a constituir a área de atuação da Análise do Discurso: Linguística, História e Psicanálise.

Silva (2011, p. 76), em estudo que relaciona a noção de identidade à noção de diferença, argumenta que:

Além de serem interdependentes, identidade e diferença partilham uma importante característica: elas são o resultado de atos de criação linguística. Dizer que são o resultado de atos de criação significa dizer que não são “elementos” da natureza, que não são essências, que não são coisas que estejam simplesmente aí, à espera de serem reveladas ou descobertas, respeitadas ou toleradas.

A identidade e a diferença são, portanto, tão indeterminadas e instáveis quanto a linguagem da qual dependem, constatação que implica a ideia de não essencialidade, tanto da identidade quanto da língua. O caráter negativo e diferencial das identidades pode ser encarado em uma perspectiva amistosa de coexistência; por outro lado, como ocorre na maioria dos casos analisados em nossa pesquisa, a relação com o outro é bastante conflituosa. Entendendo o fenômeno em questão como um “cruzamento de fronteiras”, em vista do fato de se transpor uma mesma estrutura melódica em gêneros diferentes, verifica-se um confrontamento que, dependendo das identidades envolvidas, apresenta direções bastante diversas: “Cruzar fronteiras, por exemplo, pode significar simplesmente mover-se livremente entre os territórios simbólicos de diferentes identidades. [ou] “Cruzar fronteiras” significa não respeitar os sinais que demarcam – “artificialmente” – os limites entre os territórios das diferentes identidades” (SILVA, 2011, p. 88). No caso da relação entre o rock e os outros gêneros musicais, o segundo significado apontado pelo autor é mais recorrente. Em enunciados produzidos acerca das versões musicais em questão, o sujeito enunciador que avalia a canção, se identificado com o rock, frequentemente considera a “transposição” de

gêneros musicais como um desrespeito de limites, até mesmo como uma profanação daquilo que é concebido como “boa música”.

A afirmação da identidade e a marcação da diferença implicam, sempre, as operações de incluir e excluir. Como vimos, dizer “o que somos” significa também dizer “o que não somos”. A identidade e a diferença se traduzem, assim, em declarações sobre quem pertence e sobre quem não pertence, sobre quem está incluído e quem está excluído. Afirmar a identidade significa marcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora. A identidade está sempre ligada a uma forte separação entre “nós” e “eles”. Essa demarcação de fronteiras, essa separação e distinção, supõem e, ao mesmo tempo, afirmam e reafirmam relações de poder (SILVA, 2011, p. 82).

A despeito da liquidez da modernidade¹⁰, as identidades não deixam de exercer tentativas constantes de se fixar, de se delimitar. Mesmo que não se possa falar em uma identidade rockeira essencial ou uma identidade brega essencial, a inserção em formações discursivas faz com que os sujeitos insistam em “derramar num recipiente apertado” cada estilo musical, apostando em uma determinada estabilização lógica.

A caracterização de estilos musicais e as pressuposições qualitativas – bastante marcadas, por exemplo, no teor pejorativo da palavra “brega” –, funcionam, em dados discursos, a partir de noções como popular, culto, massivo etc. Com a associação direta entre “brega” e “massivo”, corre-se o risco de cometer generalizações e equívocos, afinal, o que se concebe como “massa” na modernidade? Bauman (2005) alerta-nos que “milhões e centenas de milhões assistem às mesmas estrelas de cinema ou celebridades *pop* e as admiram, mudam simultaneamente do *heavy metal* ao *rap*, das calças boca-de-sino para a última moda em tênis atléticos, fulminam o mesmo inimigo público, temem o mesmo vilão ou aplaudem o mesmo salvador” (p. 104). Nesse panorama, até mesmo o *heavy metal*, subgênero do *rock*, é passível de massificação; e, junto a ele, diversos e heterogêneos produtos culturais nos quais se investe midiaticamente.

Se a massificação de produtos culturais contribui para o hibridismo, é necessário considerar os efeitos que tal fenômeno provoca em relação à própria noção de fazer artístico. No interior do campo discursivo musical, a questão “o que constitui uma boa canção?” imperativamente constitui as regras enunciativas das diversas formações discursivas. A

¹⁰ Segundo a qual estamos passando “da fase “sólida” da modernidade para a fase “fluida”. E os “fluidos” são assim chamados porque não conseguem manter a forma por muito tempo e, a menos que sejam derramados num recipiente apertado, continuam mudando de forma sob a influência até mesmo das menores forças” (BAUMAN, 2005, p. 57).

resposta, em nossa perspectiva, não pode ser dada no nível de uma essencialidade ou de uma universalidade. “O que é arte não é apenas uma questão estética: é necessário levar em conta como essa questão vai sendo respondida na intersecção do que fazem os jornalistas e os críticos, os historiadores e os museógrafos, os *markhants*, os colecionadores e os especuladores” (CANCLINI, [1989] 2011, p. 23).

A definição de parâmetros para a constituição de uma boa música – além de ser perpassada pelo incisivo papel dos críticos, dos jornalistas etc. – pressupõe estratégias de delimitação que produzem efeitos tanto na produção de bens simbólicos quanto na recepção. “Toda arte supõe a confecção dos artefatos materiais necessários, a criação de uma linguagem convencional compartilhada, o treinamento de especialistas e espectadores no uso dessa linguagem e a criação, experimentação e mistura desses elementos para construir obras particulares” (CANCLINI, [1989] 2011, p. 38). Portanto, se, em um conjunto de produtos culturais, há um objeto suscetível de ser considerado como não artístico, estabelecem-se estratégias enunciativas específicas, além de práticas de “treinamento” de especialistas (aqueles que possuem a autorização do dizer sobre os produtos artísticos, “conquistada”, por exemplo, a partir da inserção no meio acadêmico/ científico) e espectadores (aqueles que podem, ou não, ser tocados pela arte “genuína”).

O dizer sobre a arte encontra-se cada vez menos reservado a minorias, a uma chamada “elite cultural”. Para o sujeito que se identifica como rockeiro, a noção de objeto artístico direciona-se de uma forma peculiar; diferente, por exemplo, daquele que considera o *jazz* como o gênero que alcança uma musicalidade “mais complexa”, ou daquele que destaca a “riqueza lírica” de outro gênero, e assim por diante. O que queremos salientar com isso é que o saber sobre a arte, na modernidade, não é algo proliferado estritamente por um dizer hegemônico, geralmente associado ao meio acadêmico e aos “profissionais da área”. Tais lugares de autoridade produzem, sim, sentidos que adquirem valor singular, mas não se constituem como as únicas fontes do saber sobre a música e sobre a arte. Mídias como televisão e *internet*, por exemplo, participam ativamente dessa produção de conhecimentos e de sua consequente difusão.

A autonomia do campo artístico, baseada em critérios estéticos fixados por artistas e críticos, é diminuída pelas novas determinações que a arte sofre de um mercado em rápida expansão, onde são decisivas forças extraculturais. Ainda que a influência de demandas alheias ao campo sobre o juízo estético seja visível ao longo da modernidade, desde meados deste século, os agentes encarregados de administrar a qualificação do que é artístico – museus, bienais, revistas, grandes prêmios internacionais – reorganizam-se em

relação às novas tecnologias de promoção mercantil de consumo (CANCLINI, [1989] 2011, p. 56-57)

Cada espaço de propagação cultural, como se observa na questão dos estilos e gêneros musicais, é um espaço de luta pela apropriação do capital simbólico, competição na qual se criam representações pré-construídas não apenas do produto cultural em si, mas também do público, tendo em vista que a pressuposição de qualidade relativa a uma canção gera também pressuposições sobre os ouvintes. A noção de público, entretanto, precisa ser manipulada com cuidado, a fim de que não seja concebida como um conjunto homogêneo e de comportamentos padronizados. É necessário considerarmos os acontecimentos singulares a partir dos quais se regula, em cada grupo identitário, a relação com a música. Um ouvinte que compra e veste camisas dos artistas idolatrados – prática comum em tribos urbanas tais como os já citados *headbangers* –, não exerce a mesma relação com a produção cultural que exerceria um ouvinte despropositadamente atingido pelas canções do rádio no engarrafamento rumo ao trabalho, a título de exemplificação.

3. AS CANÇÕES E SUAS ESPECIFICIDADES

3.1. Canções-base e versões: musicalidade e efeitos de sentido

As nove canções cantadas em inglês, selecionadas para o *corpus* da pesquisa, são frequentemente tratadas como canções “originais”, atributo que apenas se fundamenta a partir do aparecimento das outras nove canções, cantadas em português. Noções como origem, ou originalidade, no entanto, são bastante problemáticas à Análise do Discurso, pois todo enunciado suscita uma rede enunciativa mais ampla. Conforme já explicitamos nas considerações iniciais, denominamos as canções anglófonas como “canções-base”, pelo fato de suas estruturas melódicas constituírem a base para a produção das versões.

Admitindo que as versões constituem-se como canções declaradamente adaptadas a partir da estrutura melódica de outra canção, não se pode negar que as mudanças efetuadas nesse processo promovem deslizamentos de sentidos. Nas análises que empreenderemos no decorrer deste capítulo, podemos notar que as letras das versões e das canções-base compartilham importantes semelhanças. No entanto, em vista do fato de uma canção envolver não apenas a letra, mas também o fator musical, algumas características da sonoridade precisam ser focalizadas. Se as letras das canções, por si mesmas, não apontam para um necessário deslocamento estilístico, como os elementos musicais se comportam? Seriam eles os fatores primordiais para se afirmar uma canção como rock e não outra? Justificamos desde já que, pelo fato de nossa formação acadêmica concentrar-se nas áreas de Letras e Linguística, o foco principal das análises são as materialidades linguísticas e suas relações com o discurso. No entanto, as referências à musicalidade feitas nos capítulos anteriores e as referências que ainda faremos fundamentam-se em conhecimentos básicos advindos da teoria musical, rede conceitual que, como todo saber científico, constitui-se como uma construção discursiva legitimada por instituições, como a universidade e as escolas.

Ao afirmarmos que as canções-base e suas respectivas versões possuem uma mesma estrutura melódica, entendemos por melodia “certa sequência de notas organizada sobre uma estrutura rítmica que encerra algum sentido musical” (DOURADO, 2008, p. 200). O aspecto rítmico, por sua vez, engloba a periodicidade dos sons, que organizam mensuravelmente o tempo da música. Com relação ao ritmo das canções-base selecionadas, as versões mantêm os mesmos compassos quaternários, alterando, em alguns casos, apenas o andamento. A versão

Me diz o que fazer, por exemplo, tem um andamento um pouco mais acelerado em relação à canção-base *Always somewhere*, muito em função do acréscimo da sanfona.

Embora o intervalo entre acordes se mantenha nas canções-base e respectivas versões, a tonalidade de algumas das versões altera-se. É o caso da canção *Wonderful tonight*, desenvolvida em sol maior, e sua versão *Essa noite foi maravilhosa*, em dó maior. O fundamental, entretanto, é que todas essas diferenças citadas não impedem que um ouvinte, em contato com a canção-base e a versão, identifique a semelhança da estrutura melódica. Em *Me diz o que fazer*, para citarmos um exemplo, há uma letra diferente, a utilização de instrumentos diferentes, um andamento diferente, mas a manutenção da estrutura melódica permite que se afirme tal canção como uma versão de *Always somewhere*.

Excetuando-se *Sweet child o' mine* e *The final countdown*, todas as outras sete canções anglófonas configuram-se como baladas. Segundo Dourado (2008, p. 39), as baladas, na música popular, são canções leves, geralmente com um apelo sentimental romântico. O entendimento sobre o que é uma “canção leve”, no âmbito do rock, é algo bastante delimitado. Considerando que tal gênero musical é recorrentemente associado à utilização de guitarras distorcidas, ao andamento agitado e à bateria “carregada”, uma balada, no rock, constitui-se como a música em que predominam guitarras limpas (não distorcidas), bateria mais suave e vocal cadenciado. Quanto à temática, a maioria das baladas discorre sobre sentimentos como o amor, a saudade ou a dor. No entanto, não se pode generalizar: a canção *Send me an angel*, por exemplo, tematiza a vinda de um anjo na “terra da estrela da manhã”, fazendo possível referência bíblica à queda de Lúcifer.

Tendo em vista a predominância de baladas dentre as canções-base do *corpus*, observa-se certa regularidade, no sentido de que esse tipo de canção é mais passível de sofrer “transposição” para outros gêneros que, por exemplo, não fazem constante uso de guitarras distorcidas. As canções *Sweet child o' mine* e *The final countdown*, apesar de não serem propriamente “baladas”, contêm andamentos cadenciados que propiciam a supressão parcial das guitarras em favor do acréscimo de instrumentos como sanfona e triângulo. Com relação à modificação de arranjos, é importante salientar que algumas versões, como *Foi você quem trouxe* e *Essa noite foi maravilhosa*, praticamente reproduzem a parte instrumental da canção-base, com variações mínimas. As durações das canções-base e versões são, inclusive, aproximadas, além de não haver a inclusão de outros instrumentos musicais.

A modificação de arranjos, quando ocorre, quase sempre está acompanhada do acréscimo ou da retirada de instrumentos musicais específicos. Com relação a esse aspecto, podemos dividir as nove versões do *corpus* em dois grupos bem delimitados: a) canções que

contêm acréscimo de instrumentos supostamente característicos do forró, como a sanfona; b) e canções que não contêm esse tipo de acréscimo. No primeiro grupo, incluímos as canções *Salve o nosso amor*, *Louca por ti*, *Te quero mais*, *Te amo pra sempre* e *Me diz o que fazer*. No segundo grupo, incluímos as canções *Agora estou sofrendo*, *Foi você quem trouxe*, *Essa noite foi maravilhosa* e *O navio e o mar*. Não se pode negar que o acréscimo da sanfona nas canções do primeiro grupo determina interpretações que aliam a presença peculiar desse instrumento musical às atribuições estilísticas “forró” ou “tecnobrega”. A afirmação de deslocamentos, nessa perspectiva, basear-se-ia em argumentos como “sanfona não é um instrumento do rock”, que funcionam como formas de estabilizar o real, por meio do discurso, em fragmentos “logicamente” discerníveis; no caso, os gêneros musicais.

Vale destacar que algumas das versões, não consideradas rock, excluíram de seus arranjos a presença do solo de guitarra. São elas *Agora estou sofrendo*, *Salve o nosso amor* e *O navio e o mar*. Essa modificação do arranjo musical pode determinar, assim como o acréscimo da sanfona, a produção de efeitos de sentido na recepção das canções. Porém, tais aspectos não encerram a problemática da atribuição estilística, pois defendemos que afirmações essencialistas, como “a sanfona é um instrumento do forró” ou “o rock faz uso de guitarras base e solo distorcidas”, são construções discursivas que não cessam de falhar em suas aplicações frente à emergência das produções musicais. A não generalização é um dos fatores que apontam para essa direção. Nem todas as canções consideradas “forró”, pela mídia, contém sanfona. Do mesmo modo, o uso da guitarra distorcida está longe de diferenciar, de forma definitiva, as canções-base e as versões constituintes do *corpus*. Curiosamente, uma das versões consideradas sertanejas, *Foi você quem trouxe*, contém mais solos distorcidos de guitarra do que a própria canção-base, considerada rock.

Na comparação entre as canções-base e as versões selecionadas para o *corpus*, os aspectos estritamente musicais comportam, portanto, um maior grau de semelhanças do que de diferenças, tendo em vista que o acréscimo de instrumentos e as mudanças no andamento das versões ocorrem de forma eventual, não obrigatória, como se poderia imaginar em uma “transposição” de um gênero musical para outro. Assim, as análises que constituem este capítulo visualizam, com mais ênfase, as letras das canções, pois, a partir delas, podem ser levantadas discussões sobre os enunciados da recepção que suscitam o caráter artístico menor ou maior das letras em questão.

Em nossa perspectiva, a associação de uma música a um gênero funciona, fundamentalmente, a partir de representações imaginárias de um nome de autor/ artista. O aproveitamento da estrutura melódica de uma canção de rock por parte de uma banda como

Calcinha Preta – geralmente associada ao “tecnobrega” –, por exemplo, não apaga toda uma memória discursiva constituída em relação ao nome dessa banda. Sendo o nome de autor um princípio de agrupamento de discursos (FOUCAULT, [1970] 1999a), o produto cultural parcialmente trazido de terrenos “estranhos” a esse agrupamento é eventualmente considerado como uma espécie de desterritorialização, quando não diretamente taxado como uma inadequação artística. Portanto, não importa apenas o que é produzido, mas por quem é produzido, em que lugar e sob quais condições esse produto circula. Sendo assim, é objetivo do tópico seguinte refletir acerca de aspectos que inscrevem discursivamente os produtos culturais selecionados para o *corpus*. Tais aspectos englobam, por exemplo, as condições de produção das canções, as diferentes recepções e as modalidades de circulação.

3.2. Canções-base e versões: emergência e circulação

Neste tópico, desenvolvemos a ideia de que as canções selecionadas para o *corpus*, ao serem produzidas e circularem na mídia, constituem-se a partir de efeitos de pertencimento a um gênero musical em particular. Tal processo ativa e movimenta pré-construídos que incidem não apenas na representação imaginária de um artista, mas também de um público alvo, tendo em vista as peculiaridades mercadológicas que ajudam a determinar a produção dos discursos no âmbito musical.

Cronologicamente, as primeiras canções do *corpus* a serem compostas datam do ano de 1977: são elas *Wonderful tonight*, do guitarrista britânico Eric Clapton e *Dust in the wind*, da banda norte-americana Kansas. O rock da década de 1970, tomando rumos cada vez mais heterogêneos, repercutiu uma série de nomenclaturas, como “rock progressivo”, “heavy metal”, “punk rock”, dentre outras. A banda Kansas é geralmente associada ao rock progressivo, nomenclatura que suscita características como o psicodelismo nas letras e nas artes gráficas. Eric Clapton, por sua vez, foi membro das bandas *Yardbirds* e *Cream*. A sua carreira solo é eventualmente classificada como *blues*, mas a palavra “rock” ainda perdura em referências ao artista. Um dos DVDs desse artista, por exemplo, intitula-se *The Rock History of Eric Clapton* (Pravas & Pravas, 2008).

Tendo em vista que as nomenclaturas de gêneros musicais sustentam-se a partir de representações imaginárias e processos de estereotipação, uma das possíveis reflexões sobre o que denominamos “efeito de pertencimento” pode ser realizada a partir da análise das capas de álbuns. Essa materialidade, que comporta elementos verbais e não verbais, constitui alguns

dos enunciados dados a ver na circulação do produto cultural, uma vez que fazem parte do processo de divulgação inerente às necessidades do mercado fonográfico. A primeira imagem que trazemos à tona é a capa do álbum *Slowhand* de Eric Clapton, no qual está presente a música *Wonderful Tonight*.



Capa do álbum *Slowhand* (RSO Records, 1977), de Eric Clapton.

Nessa imagem, a materialidade não verbal nos chama a atenção por preterir parcialmente o corpo do músico. O instrumento musical e o corpo formam uma unidade aparentemente indivisível, pois não se mostra ao enunciatário os limites de um e de outro, ainda mais sublimados pela escolha da coloração em tons de cinza. Tal conjunção entre músico e instrumento é relevante se considerarmos que um dos estereótipos associados ao rock é o do guitarrista rockeiro, aquele que carrega sua guitarra constantemente, executando solos mirabolantes e *riffs* agitados. Encontramos exemplos desse estereótipo no meio cinematográfico, em filmes como *School of rock* (Paramount Pictures, 2003) e *Tenacious D in: The pick of destiny* (New Line Cinema, 2006), por exemplo.

A representação da identidade rockeira por meio do destaque da guitarra constitui uma regularidade material perceptível nas capas de artistas associados ao gênero rock:

<p>Capa do álbum <i>Stevie Ray Vaughan & Double Trouble</i> (Sony, 1999)</p>	<p>Capa do álbum <i>The Ultra Zone</i> (Epic, 1999), de Steve Vai</p>	<p>Capa do álbum <i>Money for nothing</i> (Warner, 1990), da banda Dire Straits</p>

Nos três exemplos, assim como na capa de *Slowhand*, o espaço dado à guitarra destaca-se em relação à materialidade corporal. Enquanto na primeira temos o recorte de uma foto, evidenciando apenas as mãos do artista, a segunda e a terceira imagens constituem ilustrações cujas figuras humanas aparecem disformes, atravessadas diagonalmente pela

guitarra, que, reproduzida em tons de laranja e amarelo, destaca-se em meio às cores mais frias. Na capa de *Money for nothing*, a proeminente presença da guitarra contrapõe-se à invisibilidade do corpo, excetuando-se as mãos, que, não por acaso, são essenciais para a prática desse instrumento musical. A figura do guitarrista – ou da guitarra ela mesma – é uma das regularidades da circulação midiática do “gênero rock”, apresentando-se como uma das representações pré-construídas em enunciados produzidos no âmbito da música. A classificação da canção *Wonderful tonight* como uma canção de rock, dessa forma, não escapa a uma memória discursiva que se ativa quando a capa do álbum de Eric Clapton é divulgada e comercializada.

O fato de considerarmos os aspectos da exterioridade constitutivos das canções, como as materialidades imagéticas, não se configura como uma exclusão do estudo da língua. O deslocamento consiste, por outro lado, em uma diferente focalização: não é a materialidade linguística da letra da canção que, sozinha, constrói o *status* estilístico e qualitativo da produção cultural. É necessário contemplar as materialidades dos entornos para que se reflita sobre a escolha de um signo, rock, e não outro em seu lugar.

A versão da canção *Wonderful tonight*, produzida pela dupla sertaneja Leandro e Leonardo em 1992, intitula-se *Essa noite foi maravilhosa*. Analisando a intericonicidade da capa do álbum no qual a música foi lançada, verificamos a presença de outras representações estereotípicas, diferentes daquelas que legitimam a classificação da canção-base como rock. O conceito de intericonicidade, desenvolvido por Jean-Jacques Courtine (2011), diz respeito a uma memória discursiva das imagens. Assim como o enunciado suscita uma rede de formulações anteriores, as imagens sempre fazem referência a uma cultura visual, produzindo determinados efeitos de sentido de acordo com as singularidades dos acontecimentos discursivos nos quais “reaparecem”.

A representação de uma “dupla sertaneja” em capas de álbuns comporta, de modo geral, alguns aspectos materiais recorrentes. Fazendo um paralelo com as capas associadas ao rock, a focalização corporal costuma ser bastante diferente: os artistas que compõem a dupla sertaneja figuram nas capas dos álbuns com, pelo menos, os rostos à mostra. Tal característica é ocasionada pela midiatização singular desses corpos, que atinge uma lógica mercadológica diferenciada. Não basta a tais artistas interpretar canções românticas; eles encarnam, diante do público, a própria imagem do amante.

Além da diferente evidenciação corporal, outras peculiaridades podem ser demonstradas a partir da escrita do nome dos artistas. Além de esse nome ser composto, obviamente, a partir da conjunção de dois nomes próprios, grafa-se o conectivo, na maioria

das vezes, com o símbolo “&”, em vez da letra “e”. Detalhes como esse, aparentemente insignificantes, contribuem para a constituição de dada cultura visual.

A photograph of the album cover for 'Leandro & Leonardo' (Chantecler, 1992). It features two men, Leandro and Leonardo, standing together. The title 'LEANDRO & LEONARDO' is at the top in a stylized font.	A photograph of the album cover for 'Tudo por Amor' (Polygram, 1993) by Chitãozinho e Xororó. It shows two men, Chitãozinho and Xororó, looking directly at the camera.	A photograph of the album cover for 'Indiferença' (Sony, 1996) by Zezé di Camargo de Luciano. It features two men, Zezé di Camargo and Luciano, sitting on a beach at sunset.
Capa do álbum <i>Leandro & Leonardo</i> (Chantecler, 1992).	Capa do álbum <i>Tudo por amor</i> (Polygram, 1993), de Chitãozinho e Xororó.	Capa do álbum <i>Indiferença</i> (Sony, 1996), de Zezé di Camargo de Luciano

Quando nos referimos a tais modalidades de circulação como regularidades enunciativas, deve-se apreender a palavra “regularidades” de forma adequada e coerente à nossa perspectiva teórica. Não se pretende descrever discursos fechados, nos quais todos os aspectos funcionam perfeitamente, sem falhas ou descontinuidades. Se nos propuséssemos a tal empreitada, estaríamos descrevendo “universais”, objetos a-históricos. O nome de autor Simon and Garfunkel, por exemplo, pode ser associado ao gênero folk, e não ao sertanejo, assim como artistas considerados rockeiros, como Alice Cooper, podem estampar, com seus rostos, as capas dos álbuns. Em outras palavras, nossa demonstração não resulta em leis, mas em regras de construção efetivamente regulares, com ênfase nessa última palavra.

Retornando à cronologia iniciada neste tópico, a canção *Dust in the wind*, da banda Kansas, teve sua estrutura melódica reaproveitada na composição da canção *Louca por ti*, da banda Calcinha Preta. A circulação desses produtos culturais – um considerado rock e outro considerado tecnobrega – também ocorre a partir de certas regularidades.

A photograph of the back cover of the 'Two for the Stage' album by Kansas (Highland, 1980). It features a collage of live performance photos and a tracklist for Disc One and Disc Two.	A photograph of the album cover for 'Vol. 6: Sou seu amor' (Independente, 2003) by Calcinha Preta. It features the band performing on stage with the title 'CALCINHA PRETA' in large, stylized letters.
Contracapa do álbum <i>Two for the stage</i> (Highland, 1980), da banda Kansas	Capa do álbum <i>Vol. 6: Sou seu amor</i> (Independente, 2003), da banda Calcinha Preta

Nota-se que a organização dos artistas enquanto “banda” é determinada por alguns aspectos e não outros em direção à constituição de certa *mise-en-scène* diante do público. Na primeira imagem, ao lado da fotografia central – um palco escuro, com alguns jogos de luz – aparecem em destaque o vocalista e os outros cinco integrantes, cada um empunhando seu instrumento musical. Em comparação à imagem da banda Calcinha Preta, a individualização dos membros da banda e o destaque dado às suas respectivas funções são características distintivas. Na capa do álbum da banda Calcinha Preta, há um palco predominantemente preenchido por dançarinos e dançarinas, que realizam as coreografias em meio aos vocalistas. Os instrumentistas, por outro lado, são postos em segundo plano, em um cenário típico de programas de auditório.

A regulação dessas “posturas” espaciais, corporais e distribucionais dos artistas corrobora a cristalização de determinadas representações associadas a cada gênero musical. Enquanto os materiais de divulgação – capas e contracapas dos CDs, encartes e cartazes de espetáculos – de produtos culturais considerados rock costumam atestar a individualização de cada membro e de seu respectivo instrumento, as bandas tecnobrega geralmente apresentam, em primeiro plano, vocalistas e dançarinos. No *website* oficial da banda Calcinha Preta, por exemplo, encontramos a seguinte apresentação: “Atualmente, formada por quatro vocalistas: Silvânia Aquino, Anajara Gouveia, Dennis Nogueira e Jobson Mascarenhas e mais nove músicos, Calcinha Preta acumula sucessos”¹¹. Ao passo que os vocalistas aparecem devidamente nomeados, os instrumentistas são descritos, de forma não individualizada, como “mais nove músicos”. Não é nosso propósito discutir qual das duas práticas é mais “ética” ou “adequada”, mas, por outro lado, descrever como certos funcionamentos da imagem, na divulgação de produtos culturais, constroem estereótipos em relação aos gêneros musicais. Se apagássemos, com algum programa de computador, os traços faciais da capa do álbum de Chitãozinho e Xororó, e substituíssemos os nomes separados pelo caractere “&” por quaisquer outros nomes próprios usuais no Brasil, a associação ao “gênero sertanejo” provavelmente perduraria, em vista de uma cultura visual em pleno funcionamento.

No ano de 1979, a banda Scorpions produziu *Always somewhere*, cuja estrutura melódica viria a ser reutilizada em 2008 pela banda Calcinha Preta, na canção *Me diz o que fazer*. As mesmas bandas estão envolvidas em outra situação parecida. A canção *Send me an angel*, gravada pelo Scorpions em 1990, recebeu uma versão da banda Calcinha Preta em 2004, com o nome *O navio e o mar*. Mantidas as estruturas melódicas, os aspectos que

¹¹ http://www.bandacalcinhapreta.com.br/bra/aracaju/website/a_banda.html. Acesso em: 28/06/2012.

determinam a atribuição estilística das canções são novamente os entornos, que colocam em cena as representações imaginárias acerca dos gêneros musicais. Enquanto a introdução do videoclipe oficial de *Send me an angel*¹², por exemplo, apresenta o guitarrista da banda dedilhando seu instrumento musical no alto de um rochedo, um dos vídeos promocionais do DVD *Calcinha Preta em General Maynard*¹³ focaliza, na maior parte do tempo, um vocalista e uma vocalista que, revezando as partes cantadas, esboçam alguns flertes e abraçam-se demoradamente ao final da canção, para delírio geral da plateia. Embora a estrutura melódica se mantenha e algumas temáticas sejam consideravelmente semelhantes, a relação entre imagem, performance e público direciona a produção enunciativa para a atestação de determinado gênero musical em cada uma das canções.

A canção *I want to know what love is*, da banda Foreigner, foi lançada em 1984. Sua versão, *Foi você quem trouxe*, interpretada pela dupla sertaneja Edson e Hudson, data de 2009. Paradigmas análogos aos encontrados em relação à versão da canção *Wonderful tonight* também constituem a atribuição estilística dessas canções. A capa do álbum em que foi lançada a canção *Foi você quem trouxe* remonta ao modelo de construção da imagem da dupla sertaneja, conforme demonstramos anteriormente. Para situarmos, por outro lado, a singular circulação da canção-base, podemos citar o filme musical intitulado *Rock of Ages* (Warner Bros, 2012), no qual duas das canções interpretadas pelos atores são de autoria da banda Foreigner, inclusive *I want to know what love is*. Os espaços de circulação das canções e as materialidades que constituem seus entornos, dessa forma, são elementos fundamentais para a emergência de determinados julgamentos estilísticos e qualitativos.

A década de 1980 foi terreno fértil para a produção de canções consideradas baladas, sobretudo no interior do que se convencionou chamar hard rock ou, eventualmente, glam rock. Bandas como a sueca Europe e as norte-americanas Guns and Roses e Skid Row alternavam canções “pesadas”¹⁴ com canções mais comercializáveis, alcançando, inclusive, algum sucesso nas rádios estrangeiras e brasileiras. *The final countdown* [1986], *Sweet child o’ mine* [1987] e *I remember you* [1989], músicas dessas bandas, na respectiva ordem em que as citamos, são algumas das canções cujas melodias popularizaram-se pela intensa circulação. *Sweet child o’ mine* recebeu uma versão da banda Brucelose, em 2002, intitulada *Te quero mais*. Nessa canção, o vocalista marca certo deslocamento estilístico já nas primeiras frases da letra: “É o forró da Brucelose, meu filho!”. O mesmo acontece com a versão de *The final*

¹² <http://www.youtube.com/watch?v=1UUUYjd2rjsE>. Acesso em 28/06/2012

¹³ <http://www.youtube.com/watch?v=FYBjsDDI-Ic>. Acesso em 28/06/2012

¹⁴ Isto é, canções de rock que contam com guitarras-base distorcidas e vocais “agressivos”.

countdown, lançada em 2009, pelo grupo Corpo de Mulher, com o título *Te amo pra sempre*. Nos primeiros acordes dessa canção, um locutor¹⁵ anuncia: “Te amo pra sempre. Forró Corpo de Mulher” (grifo nosso).

A presença da breve apresentação de um locutor, a propósito, é recorrente no início de canções classificadas como “forró”, “forró eletrônico” e “tecnobrega”. Todas as canções da banda Calcinha Preta selecionadas para o *corpus* contêm essa característica. Nelas, o locutor apresenta: “Calcinha Preta, volume...” (sentença complementada com um número a depender do volume em questão). Essa regularidade, que ambienta o ouvinte em territórios mais ou menos demarcados, também ocorre na versão *Salve o nosso amor* [2002], do grupo Mulheres Perdidas, baseada na estrutura melódica de *I remember you*, da banda Skid Row.

Situando alguns aspectos da emergência e da circulação das canções do *corpus*, notamos que a análise das letras dessas canções não pode deixar de fazer face aos entornos que as constituem. Quando analisamos enunciados, como os que eventualmente selecionam um termo classificatório para caracterizar dada canção, é preciso investigar “o que os torna possíveis (os enunciados) – eles e algum outro em seu lugar; as condições de sua emergência singular; sua correlação com outros acontecimentos anteriores ou simultâneos, discursivos ou não” (FOUCAULT, [1968], 2010, p. 9).

3.3. O domínio associado e a exterioridade

Ao descrevermos as características do enunciado, elucidadas em *A arqueologia do saber*, referimo-nos diversas vezes às “margens povoadas por outros enunciados”. No capítulo destinado à *Função enunciativa*, Foucault ([1969] 2000a, p. 109) afirma que tal categoria “não pode se exercer sem existência de um domínio associado”. Considerando as letras das canções como “sequências discursivas de referência”¹⁶, conforme nomenclatura de Courtine ([1981] 2009), uma análise de discurso deve descrever uma série de outras sequências discursivas que as constituem – ou por suscitarem posicionamentos que se contradizem em

¹⁵ Não entendemos “locutor”, nesse contexto, como uma categoria de análise linguística. O locutor ao qual nos referimos é o profissional da comunicação cuja atribuição principal é usar sua voz para anunciar algum produto ou apresentar algum evento.

¹⁶ Para Courtine (2009, p. 107-108), o analista do discurso efetua a “escolha de uma sequência discursiva como ponto de referência, a partir do qual o conjunto dos elementos do *corpus* receberá sua organização”. É considerando esse recorte necessário que o analista pode estabelecer relações entre a formulação linguística propriamente dita e os enunciados, que, para o autor, são os “elementos do saber próprio a uma formação discursiva” (COURTINE, 2009, p. 100).

um mesmo campo discursivo ou por referirem-se diretamente a essas “sequências discursivas de referência”. Sendo assim, O objetivo deste tópico é apresentar os elementos indispensáveis para a configuração de um domínio associado relativo às canções.

A noção de acontecimento discursivo, arrolada por Pêcheux ([1983] 2002, p. 17), fortalece a necessidade de evidenciarmos os entornos das materialidades linguísticas em questão, tendo em vista o fato de o acontecimento discursivo engendrar enunciados cujos sentidos são regulados a partir do “ponto de encontro de uma atualidade e uma memória”. Um enunciado, ao ser produzido, constitui um acontecimento discursivo na medida em que se relaciona com enunciados produzidos anteriormente. Para citarmos um exemplo, a referência depreciativa a uma canção como *Agora estou sofrendo* em um veículo de comunicação especializado em rock – situação que analisaremos em um tópico posterior –, suscita: enunciados que atestam a presença da canção-base, bem como do nome de autor Angra, em um cânone de “clássicos do rock”; enunciados que delimitam grupos conceituais dentro do campo musical, estabelecendo, e tentando cristalizar, diferenças entre estilos ou gêneros; enunciados que reafirmam o escopo específico do lugar de circulação; enunciados que delineiam representações imaginárias acerca dos públicos das canções; dentre outros.

Para Foucault ([1969] 2000a, p. 113), “não há enunciado que, de uma forma ou de outra, não reatualize outros enunciados”. Ao mesmo tempo, “uma sequência de elementos linguísticos só é enunciado se estiver imersa em um campo enunciativo em que apareça como elemento singular”. O enunciado não se constitui, portanto, nem como pura repetição nem como ato criador unívoco; ele carrega traços de uma singularidade que, em contrapartida, só entra em funcionamento quando reatualizada por acontecimentos discursivos inseridos nas relações sócio-históricas. No campo discursivo da música, há uma rede de práticas que regulam a produção, a circulação e a recepção de canções, envolvendo, inclusive, a lógica mercadológica e os modos de difusão da informação. Tais práticas, ao constituírem esse campo discursivo, ajudam a fundamentar a produção enunciativa.

Para contemplarmos a indústria de gravação e distribuição de mídias sonoras, por exemplo, precisa-se observar o grau de popularização de cada gênero musical no Brasil, pois os atrativos financeiros decorrentes desse fator influenciam diretamente a lógica da produção cultural. No âmbito nacional, o atual índice de vendas¹⁷ de CDs e DVDs aponta para um baixo apelo comercial de artistas considerados rock. Dentre os dez CDs mais vendidos em

¹⁷ Fonte: Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD). Dados referentes a 2011. Disponível em: <http://www.musicaltda.com.br/2012/03/o-mercado-fonografico-brasileiro-em-2011/>. Acesso em 24 de agosto de 2012.

2011, encontramos cinco artistas considerados “gospel” ou ligados a instituições religiosas (tal como Padre Fábio de Melo), três artistas considerados “sertanejos” (tal como Luan Santana) e um artista estrangeiro (Adele); em décimo lugar dessa lista, encontra-se um CD de autoria atribuída a Caetano Veloso e Maria Gadú, artistas geralmente tratados pela mídia como representantes da “música popular brasileira”. Nesse panorama, a produção de versões para canções de rock no âmbito de outros gêneros, como o sertanejo, por exemplo, indica uma singularidade que é também perpassada pelo fator mercadológico: se não há um índice de vendas significativo com relação ao rock, a tendência é que gravadoras e empresários invistam em gêneros musicais mais “rentáveis”. Ao mesmo tempo, há ainda ecos do auge do rock no Brasil na década de 1980, que eventualmente trazem à tona famosas melodias de músicas setentistas e oitentistas produzidas no âmbito desse gênero musical. A mescla entre interesses comerciais contemporâneos e resquícios de uma geração parcialmente marcada por produtos culturais relacionados ao rock interessa-nos por possibilitar a emergência do fenômeno que analisamos em nossa pesquisa. Esse hibridismo cultural, que abre espaços à desvirginização de fronteiras aparentemente “intransponíveis”, fundamenta-se não apenas a partir de fatores estéticos, mas também e, sobretudo, econômicos.

O domínio associado às canções do *corpus* é constituído sobremaneira pelas novas modalidades de circulação de produtos musicais. Considerarmos apenas o índice de vendagem de CDs é insuficiente, tendo em vista, por exemplo, a ação cada vez maior da Internet como instrumento divulgador de cultura. Essa nova ordem de distribuição musical faz com que a Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD) separe os índices de faturamento em “mercado digital” e “mercado físico”, sendo que, nos últimos anos o percentual de crescimento do primeiro aparece sempre mais elevado com relação ao segundo. Existe ainda o chamado “mercado paralelo” – distribuição ilegal de cópias não autorizadas – que, embora não apareça, de forma direta, nas pesquisas de mercado, exerce influência na manutenção e na circulação de produtos culturais. Vale salientar que artistas “tecnobrega” também não marcam grande presença nas listas divulgadas pela ABPD; no entanto, atenta-se para a considerável distribuição desses produtos na Internet e no “mercado paralelo”. Para citar um exemplo, a canção *Te amo pra sempre*, do grupo Corpo de Mulher, produzida a partir de *The final countdown*, da banda Europe, tem sua circulação mais relacionada ao “mercado digital” do que ao “mercado físico”. O grau de reprodução de seu videoclipe em *sites* de compartilhamento de vídeos é considerável, enquanto a distribuição de CDs do grupo nas grandes franquias é insignificante.

Considerando essa nova ordem midiática e mercadológica, somos levados a discordar parcialmente de Tinhorão (2010, p. 10) quando, em sua *História Social da Música Brasileira*, defende que:

Como dentre os muitos tipos de música existentes apenas os produzidos pelos grupos econômicos capazes de pagar sua divulgação pelo rádio e pela televisão serão dados a conhecer ao público e, por nenhuma coincidência, tais grupos econômicos são sempre as grandes fábricas de disco multinacionais, resulta daí que os únicos tipos de música passíveis de chegar aos ouvidos das maiorias serão os da escolha das mesmas empresas internacionais.

Se as emissoras de rádio eram as grandes responsáveis por indicar as “músicas mais tocadas” de determinado período, hoje podemos dizer que elas dividem esse privilégio com os *sites*, tanto de empresas especializadas no mercado musical quanto de compartilhamento de mídias audiovisuais. Devido à diversidade da produção cultural, muitos *hits* musicais fogem às convenções utilizadas por revistas, emissoras e órgãos de comunicação. A canção *Vou não, quero não, posso não*, por exemplo, gravada de forma praticamente caseira e divulgada no final de 2010, atingiu milhares de acessos no principal *site* de compartilhamento de vídeos, o Youtube. A digitalização da produção cultural não é uma constatação que apenas forja um “pano de fundo” ou um “contexto” às nossas reflexões. A relação do sujeito com a música modifica-se substancialmente. No tópico anterior, analisamos capas de álbuns e imagens fotográficas que cristalizam dados estereótipos com relação aos gêneros musicais; se, em determinado momento, elas circulavam apenas em propagandas televisivas, na vitrine de lojas de discos e em cartazes de turnês, hoje elas fazem parte de um acervo digital, podem ser copiadas e coladas em *blogs*, em *sites* de relacionamento, em fóruns de discussão, podem ser, inclusive, alteradas com a ajuda de programas de edição de imagem. Do mesmo modo, os videoclipes – importante ferramenta divulgadora, na medida em que possui o atrativo da “música em movimento” –, outrora restritos à televisão, podem ser encontrados em questão de segundos no meio virtual. Essa singular proximidade entre o sujeito e os produtos culturais não é estranha ao fenômeno que estudamos. O grau de interatividade proporcionado pela difusão do computador e, principalmente, da Internet impulsiona a produção de versões, em vista da possibilidade cada vez mais concreta de “interferir” em arquivos digitais.

A divulgação de produtos culturais e a rentabilidade do mercado musical são perpassadas por outra forma de arrecadação: os *shows* e as turnês. Os materiais decorrentes dessas apresentações, como cartazes e *flyers*, seguem certa lógica próxima à que foi

apresentada quando discutimos a questão da *mise-en-scène* dos artistas diante do público. Assim como nas capas de álbuns analisadas, os cartazes de turnê ou de *shows* de gêneros como sertanejo ou tecnobrega dão um destaque maior ao corpo – ou à face – dos artistas. Em contrapartida, grande parte de cartazes de *shows* de rock são caracterizados pela presença do chamado “logotipo” (não apenas o nome do artista, mas uma determinada formatação gráfica que o caracteriza), que, ocupando espaço central, torna desnecessária, por vezes, a presença do corpo. A evidenciação desse panorama é capital na medida em que, a partir dessas especificidades, fixam-se atribuições estilísticas como “banda de rock” e “artista brega”.

Assim como a produção e a circulação de obras musicais sofreram grandes mudanças nas últimas décadas, a recepção adquiriu novos parâmetros que precisam ser discutidos. Canclini ([1989] 2011, p. 56) reflete acerca da diminuição da “autonomia” do campo artístico, devido aos critérios impostos pela complexa expansão do mercado. Nesse sentido, a avaliação estética “autorizada”, antes reservada aos “críticos musicais” e aos próprios artistas, sofre um processo de reconfiguração, tendo em vista que as instâncias consideradas “especializadas” dividem espaços com *blogs* (de críticos musicais ou não), *sites* de compartilhamento de mídias, fóruns de discussão virtuais, dentre outros. Diante desse panorama, museus e grandes prêmios internacionais, alguns dos “agentes encarregados de administrar a qualificação do que é artístico” (CANCLINI, [1989] 2011, p. 57), reorganizam-se frente às inovações tecnológicas do mercado musical.

Embora não possamos negar a questão foucaultiana “quem fala?” ou “qual é o *status* dos indivíduos que têm [...] o direito regulamentar ou tradicional, juridicamente definido ou espontaneamente aceito, de proferir semelhante discurso” (FOUCAULT, [1969] 2000a, p. 57), observamos que a difusão da avaliação estética entre instâncias tradicionalmente “autorizadas” e as novas modalidades tem grande impacto frente à circulação do saber sobre música na atualidade. Um enunciado advindo de uma fonte autorizada, um estudioso da linguagem, por exemplo, não tem o mesmo valor que um enunciado advindo de uma fonte “não autorizada” em um programa de auditório. Por outro lado, não se pode restringir a constituição do saber ao meio acadêmico. O segundo enunciado hipotético, resguardadas as devidas proporções, movimentaria uma rede enunciativa geralmente apreendida sob a insígnia de “senso comum”. Entre fontes autorizadas e não autorizadas, há ainda o papel da mídia jornalística, que, mesmo quando não “especializada” em certo assunto, imprime um valor de verdade peculiar diante dos leitores, ouvintes ou telespectadores.

No caso de nossa pesquisa, enunciados provenientes da recepção das canções e enunciados que se referem a termos como “rock” e “brega” podem ser divididos, portanto, em

três grupos principais: os advindos de fontes consideradas “autorizadas”, tradicionalmente aceitas como detentoras de certo saber; os advindos das novas modalidades interativas de circulação midiática; e, por fim, os advindos da mídia jornalística. Diante desse panorama, não podemos aferir que os valores de verdade atribuídos a tais instâncias são universalmente compartilhados. As formações discursivas envolvidas em cada acontecimento enunciativo, por outro lado, ajudam a delinear os efeitos de sentido produzidos. Em vista disso, antes de analisarmos algumas canções em específico, desenvolveremos a seguir uma breve reflexão sobre o funcionamento das formações discursivas no âmbito da música.

3.4. Canções, gêneros musicais e formações discursivas

Enquanto, no campo discursivo político, há a recorrência de expressões como “discurso de esquerda” e “discurso de direita”, o campo discursivo musical apresenta algumas especificidades que dificultam esse tipo de identificação. Expressões como “o discurso brega” ou “o discurso rock” são dúbias e imprecisas, pois não explicitam se a instância enunciadora a qual se referem é produtora da obra artística ou comentadora. Podemos nos referir, por outro lado, a um determinado “discurso sobre o brega”, ressaltando as regras enunciativas que fundamentam dadas produções linguísticas. Nomear determinada formação discursiva que pratica um “discurso sobre o brega” ou um “discurso sobre o rock”, dentro desse panorama, não nos parece necessário, contanto que sejam explicitadas as diferenças que delimitam uma formação específica no complexo interdiscursivo.

Para que possamos relacionar enunciados a formações discursivas, precisa-se considerar que um discurso, para Foucault ([1969] 2000a, p. 135), é “um conjunto de enunciados, na medida em que se apoiam na mesma formação discursiva”. A primazia da análise do enunciado sobre a formação discursiva, em nossa pesquisa, deve-se ao fato de estarmos tratando de objetos que se constituem como construções discursivas no interior de singulares redes conceituais. Afirmarmos que existe um “discurso rock” ou um “discurso brega” seria, assim, reduzir a discussão à identificação de características logicamente estáveis. Partindo do enunciado, podemos relacionar a ocorrência desses termos qualitativo-estilísticos a certa configuração semântica, à vizinhança entre os objetos conceituais e à regulação de suas repetibilidades materiais.

A identificação ou a desidentificação com um “gênero musical”, por parte do artista ou do público, leva-nos a empregar expressões como “identidade rockeira”, por exemplo.

Esse tipo de nomenclatura, embora colabore para a fluência da análise, não deve alimentar a questão do essencialismo de um discurso eventualmente relacionado a um gênero musical. O conceito de identidade pressupõe representações imaginárias de si e do outro, constituindo-se, inclusive, “pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros” (HALL ([1992] 2011, p. 39). O que podemos caracterizar como identitário, desse ponto de vista, é legitimado por discursos “sobre”: sobre dado gênero musical, sobre o modo como o outro se porta, sobre o modo como se deve portar em relação ao outro; e não por discursos “de”: o discurso “do rock” ou discurso “do brega”, meramente.

No decorrer das análises, lidamos, de um lado, com formações discursivas envolvidas na produção das canções, relativas ao modo como os artistas se constituem sujeitos a partir das próprias canções e da regulação de suas imagens; de outro, lidamos com formações discursivas envolvidas na circulação e na recepção, admitindo um considerável grau de contraditoriedade, tendo em vista a diversidade de espaços nos quais uma obra musical pode ser reproduzida.

Quanto às formações discursivas envolvidas nas produções das canções, destacamos a importância da noção de sujeito discursivo. De acordo com a perspectiva teórica adotada, o sujeito não tem controle global sobre os sentidos das materialidades linguísticas que produz. Ele tampouco “escolhe” em qual formação discursiva se insere ou deixa de se inserir. Desse modo, ao afirmarmos que um artista regula uma imagem “tecnobrega” por meio das capas de álbuns, quer-se dizer, na verdade, que tal relação de determinação é proveniente da exterioridade, cujas práticas delineiam o funcionamento de dado posicionamento.

E quando esse mesmo artista, considerado “tecnobrega”, adapta uma canção de rock, podemos dizer que ele “transpõe” formações discursivas? Não enxergamos tal questão em uma perspectiva de completa simetria entre os gêneros musicais e as formações discursivas; isto é, o gênero tecnobrega não é correlato imediato de uma “formação discursiva tecnobrega”, na medida em que esses operadores classificatórios são construções reguladas por formações discursivas outras, como, por exemplo, aquelas envolvidas na difusão de um saber autorizado sobre a música no meio acadêmico ou na divulgação de artistas e produtos culturais no meio jornalístico. O fenômeno que estudamos, por outro lado, pode ser entendido a partir da noção de hibridação, configurada em “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, [2001] 2011, p. 19).

As formações discursivas envolvidas na circulação e na recepção das canções do *corpus* evidenciam um grau considerável de polemização acerca do fenômeno. Na atualidade,

muitos são os lugares que possibilitam a prática da crítica artístico-musical e essa variedade confere maior amplitude ao estudo de posicionamentos discursivos contraditórios. Não concordamos com Hutcheon (2011, p. 62-63) quando, teorizando o fenômeno da adaptação, a autora afirma que “as adaptações que obviamente estão menos envolvidas em debates são aquelas em que não há mudança de mídia [...] versões de quadrinhos (a partir de quadrinhos anteriores) ou refilmagens nem sempre suscitam questões particulares de especificidade e o mesmo pode ser dito de *covers* musicais e variações de jazz”. As versões em questão, embora não sejam realizadas a partir de uma “mudança de mídia”, configuram, sim, um palco de constantes discussões, que envolvem não apenas questões estéticas, mas também, e fundamentalmente, sócio-históricas (como se enxerga a construção subjetiva que produz e que consome cada canção) e linguísticas (qual a relação do “avaliador” com a língua materna e com a língua estrangeira). Se, dentre os enunciados da recepção, encontrarmos regularidades com relação ao tratamento dos objetos, à vizinhança que se impõe entre os conceitos, aos lugares e posicionamentos de sujeito admitidos, às estratégias linguísticas utilizadas e, complementarmente, ao sistema de representações identitárias, faremos referência a uma formação discursiva em particular, sem obrigatoriamente “nomeá-la”, conforme discussão arrolada no início deste tópico.

3.5. Análise: *Bleeding heart* e *Agora estou sofrendo*

O ato de regravar uma canção, mesmo que características básicas – como aspectos melódicos e temáticos – sejam mantidas, coloca em cena peculiares condições de produção, representações imaginárias do público, políticas mercadológicas, dentre outros fatores que, constituindo objetos discursivos, materializam-se em enunciados efetivamente produzidos, sobretudo na recepção desses produtos culturais. Entendendo o enunciado como uma função (FOUCAULT, [1969] 2000a), que permite ao que é dito “fazer sentido”, no interior de uma formação discursiva, frente a uma rede de enunciados possíveis, objetivamos, ao olhar para a língua, a realização de uma análise não imanentista, que relate o dizer a suas condições de emergência. Neste tópico, focalizamos duas canções: *Bleeding Heart*, da banda Angra, e *Agora estou sofrendo*, da banda Calcinha Preta. Embora tais canções contenham a mesma estrutura melódica e suas letras sejam perpassadas por temas próximos, investigamos como a exterioridade determina a produção dos sentidos. Segundo Pêcheux ([1983] 2002, p. 56), “todo discurso é o índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de

identificação”; isso significa dizer que não há produção de sentidos alheia às particularidades impostas por posicionamentos de sujeito inscritos sócio-historicamente. Assim, defende-se que uma análise dessas canções almejando um enfoque estritamente “intrínseco” reduziria as possibilidades de sentido à constatação de significados inertes.

Para enfatizarmos o aspecto da recepção na construção dos sentidos, recorremos a dois outros textos: uma matéria do *site Whiplash*, direcionada ao público rockeiro, intitulada *Angra: versões bizarras de músicas da banda*; e uma crítica musical assinada pelo jornalista Carlos Eduardo Garrido, intitulada *Angra e forró? Tudo a ver*. Em relação a tais textos, consideramos, sobretudo, a legitimação de saberes que se cristalizam em dadas formações discursivas e a questão do lugar do dizer, fundamental para a definição de certa “realidade” lógica e estabilizada.

Considerando a breve apresentação das duas canções realizada anteriormente em nossas considerações iniciais, questionamos o modo como é regulada a relação entre as materialidades imediatas das canções e as suas recepções em espaços discursivos peculiares, especificamente aqueles em que ocorrem práticas de identificação dos sujeitos discursivos com o gênero musical rock, suscitando, na maioria das vezes, debates sobre possíveis deslocamentos estilísticos e qualitativos.

Bleeding Heart

Angra

Now I know that the end comes
You knew since the beginning
Didn't want to believe it's true
You are alone again, my soul will be with you
Why is the clock even running
If my world isn't turning?
Hear your voice in the doorway wind
You are alone again I'm only waiting

You tear into pieces my heart
Before you leave with no repentance
I cried to you, my tears turning into blood
I'm ready to surrender
You say that I take it too hard
And all I ask is comprehension
Bring back to you a piece of my broken heart
I'm ready to surrender

I remember the moments
Life was short for the romance
Like a rose it will fade away
I'm leaving everything
No regrets, war is over
The return of a soldier
Put my hands on my bleeding heart
I'm leaving all behind
No longer waiting

Agora Estou Sofrendo

Calcinha Preta

Não há amor para mim não
Você estava mentindo
Diga logo que não me amou,
que não gostou de mim
Não sente amor por mim

Quais as armas que encontra
Pra fazer seus encantos
Derramar seu amor em mim
Mas não gostou de mim,
não sente amor

Me fere, me risca de amor, me foge,
me alimenta
Não sabe que já me conquistou
Agora estou sofrendo

A canção *Bleeding heart* tematiza o afastamento de um casal. A construção subjetiva que enuncia em primeira pessoa oferece alguns indícios sobre a causa desse afastamento, como a alusão a uma guerra; porém, não fica explícito se é uma guerra propriamente dita ou se tal alusão constitui uma expressão figurada, tendo em vista que a utilização da forma verbal “render-se” é bastante recorrente em canções que discorrem sobre relações amorosas. O verso “Antes de você ir sem arrependimentos” também põe em dúvida se essa separação foi mesmo algo forçado por uma guerra bélica, pois quem parece querer se afastar é o ser tratado como “você”. Por outro lado, versos como “Minha alma estará com você” e “Se o meu mundo não está mais girando” direcionam a interpretação para a hipótese literal do soldado possivelmente morto em batalha. Dentre as interpretações cogitadas, a “dor do amor” é um elemento que se mantém, reforçado inclusive por expressões bastante repetidas no âmbito literomusical, como o “coração despedaçado”. De um modo geral, podemos dizer que a letra de *Bleeding heart* não se desenvolve a partir de uma sequenciação de fatos (pondo em xeque as certezas sobre causas e consequências das ações); os versos retornam circularmente à expressão sentimental, arrolada de forma parafrástica no decorrer da canção.

Por sua vez, a letra da canção *Agora estou sofrendo* apresenta uma construção subjetiva que, enunciando em primeira pessoa, explicita um “culpado” pelo fracasso da relação amorosa: o “você”, que, dentre outras coisas, “estava mentindo”, “não gostou de mim”, “não sente amor”. Esse “você” da canção chega a ser retratado negativamente, como alguém que atiça o amor, mas “foge”, causando sofrimento. Assim como em *Bleeding heart*, não há o desenvolvimento de ações sequenciais; volta-se, a todo o momento, à expressão sentimental desse “eu” dolorido e insatisfeito.

A proximidade das temáticas, resguardadas as especificidades supracitadas, não pode ser tratada como mera coincidência, tendo em vista a circulação de produtos culturais no âmbito musical. Se fizéssemos uma rápida pesquisa por expressões-chave como “coração despedaçado” (*broken heart*) ou “seus encantos”, encontrariíamos uma infinidade de canções cujas letras também assemelhar-se-iam. “A produção comercial, a crítica, os concertos, tudo o que aumenta o contato do público com a música tende a tornar mais difícil a percepção do novo” (FOUCAULT, [1983] 2001b, p. 394). Sem entrarmos, por ora, em aspectos de atribuição estilística, notamos que a produção literomusical, em conjunto com a constituição sonora das canções, realiza-se a partir de um reaproveitamento de fórmulas que se estabilizam, “domesticando”, de certo modo, o público, conforme nos explica Foucault ([1983] 2001b, p. 394):

As leis do mercado acabam por se aplicar facilmente a esse mecanismo simples. O que se põe à disposição do público é o que ele escuta. E o que de fato ele acaba escutando, porque o que lhe é proposto, reforça um certo gosto, estabelece os limites de uma capacidade bem-definida de audição, delimita cada vez mais um esquema de escuta.

A repetibilidade de esquemas de escuta vai de encontro a todo ideal de originalidade que permeia a procura por uma música “inovadora” em contraponto a uma música “clichê”. Por outro lado, dadas críticas estabelecem diversas estratégias que, na recepção das canções, definem índices de qualidade. A canção *Agora estou sofrendo*, associada recorrentemente ao termo qualitativo “brega”, aproveita-se de “clichês românticos” em um grau mais elevado do que *Bleeding heart*, canção associada ao gênero rock? Negando a ideia de discurso “adâmico” e, consequentemente, o “escape” ao já-dito, exerce-se, em nosso trabalho, um deslocamento necessário: da análise de certa inventividade literária (enfatizando a “originalidade” artística das letras das canções) para a análise das condições de emergência dos termos qualitativos que se referem às produções musicais. Não se propõe, dessa forma, olhar para as letras em busca de aspectos que definiriam suas qualidades intrínsecas, mas, frente às semelhanças entre as duas canções, refletir sobre as suas diferentes recepções.

Se aspectos da exterioridade determinam os efeitos de sentido, os deslocamentos estilísticos e qualitativos identificados por dada crítica musical, embora proponham abarcar fatores “estritamente” artísticos, entram em uma ordem do discurso que põe em cena determinadas vontades de verdade sobre o que é uma boa letra de música ou sobre o que é uma boa obra musical. Malgrado a semelhança temática e sonora entre as canções, os sentidos produzidos são diversos, pois dependem de uma representação imaginária sobre os artistas – bastante divergente em se considerando os nomes próprios *Calcinha Preta* e *Angra* – e dos posicionamentos discursivos do sujeito “avaliador”. Lembramos que, para Foucault ([1970] 1999a, p. 26), “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta”; isso implica dizer que não há repetibilidade absoluta de um enunciado, embora certas materialidades se repitam.

O texto *Angra: versões bizarras de músicas da banda* atesta alguns dos pré-construídos que interpelam a interpretação dos produtos culturais considerados rock em relação a produtos culturais “estranhos” ao rock. Desse modo, o contato com domínios de saber, como a arte e a música, não se constitui virginalmente, sendo, pelo contrário, atravessado por discursos que adquirem legitimação em enunciados anteriores. Em primeiro lugar, é necessário fazermos referência ao lugar onde o texto foi publicado. Trata-se de um

site de notícias – Whiplash – voltado para o tema rock e, consequentemente, para o público que se identifica com esse gênero musical. Segundo a seção “Quem Somos”, do próprio site, é provavelmente a página virtual concernente ao tema mais acessada no Brasil, o que confere uma considerável circulação às matérias postadas em seu domínio. A definição de um público leitor específico sugere não apenas a seleção de temas e dizeres validados, mas, da mesma forma, a exclusão daquilo que não constitui interesse. A questão identitária é fundamental, pois, no caso da identidade rockeira, a relação com o outro frequentemente se desenvolve de forma não amistosa, suscitando representações imaginárias negativas e diminuidoras com relação às demais identidades no âmbito musical.

Outro aspecto relevante é o modo como a circulação dos dizeres no *site* legitima dada concepção de “artista de rock”, a partir de elementos simbólicos que seguem dado “padrão” de conformidade, constituindo um escopo temático específico. No entanto, quando se faz referência a posturas musicais “estranhas”, como o forró ou o estilo brega, lança-se mão de quais elementos discursivos para justificar tal “invasão de terrenos”? A breve consideração das letras, realizada anteriormente, não se encerra em uma rápida identificação do deslocamento estilístico (de rock para brega). Nesse sentido, a questão do nome de autor, estudada por Foucault ([1969] 2001a, p 273), ajuda a determinar as interpretações sobre as instâncias produtoras de cada canção: “o nome de autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso”, o que implica não restringirmos o funcionamento avaliativo musical às características literomusicais em si mesmas. Essa modalidade, o nome de autor, não funciona como qualquer outro nome próprio; ela carrega consigo uma rede de formulações anteriores, determinando pré-construídos em relação ao produto cultural. Foucault ([1969] 2001a, p. 274) complementa que o nome de autor “manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao *status* desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura”. Nesse sentido, o estatuto do nome de autor “Calcinha Preta”, em um *site* voltado ao público rockeiro, não se legitima com relação à produção de uma “música de qualidade”, devido às implicações identitárias envolvidas.

Já está batido dizer que a banda ANGRA está entre as maiores do mundo, que seus músicos são técnicos, criativos e influenciaram toda uma geração. O mais curioso disso tudo, é que o ANGRA é referência até na música brega brasileira. Músicas como Stand Away e Bleeding Heart foram regravadas por bandas como Calcinha Preta, Mala 100 Alça e Desejo de Menina. O resultado disso? Acompanhe e tire suas conclusões.¹⁸

¹⁸ Retirado de: <http://whiplash.net/materias/whiplash/000766.html>. Acesso em 30/07/2012.

Retomando a noção de nome de autor, podemos refletir sobre o modo como o *status* desses nomes próprios é articulado. Com relação às referências ao grupo musical Angra, nota-se a construção de uma representação imaginária atrelada a dado “cânone” (“está entre as maiores do mundo”/ “influenciaram toda uma geração”). Além disso, modaliza-se a enunciação com a expressão “Já está batido dizer”, conferindo ao enunciado a impressão de verdade incontestável, algo que transcenderia a uma interpretação isolada. A identificação com determinado gênero, nesse peculiar espaço de dizer, atribui certa naturalidade à qualificação positiva que se refere aos integrantes do grupo: “técnicos” e “criativos”, habilidades sustentadas como fundamentais em diversos enunciados no interior do campo discursivo da música.

A própria formatação dos nomes de autores no espaço da página virtual dá indícios sobre a validação do *status* dos grupos musicais citados: enquanto o nome “Angra” está grafado com letras maiúsculas em suas duas aparições, outros nomes próprios como “Calcinha Preta”, “Mala 100 Alça” e “Desejo de Menina” não seguem esse padrão. A referência, aparentemente descritiva, ao conjunto denominado “música brega brasileira”, por sua vez, constitui-se de forma atrelada aos pré-construídos de teor pejorativo ou subestimador associados à histórica circulação da palavra “brega”. O que se propõe como uma descrição, ou como uma taxonomização de gêneros logicamente “identificáveis”, não deixa de configurar dada qualificação, regulada pelas posições-sujeito legitimadas a enunciar nesse espaço.

Outro índice linguístico que corrobora a qualificação pejorativa das versões é a palavra “até”, no trecho “o Angra é referência até na música brega brasileira”. Tal palavra realça o distanciamento, defendido pelo posicionamento discursivo, entre o que seria uma música de qualidade e uma música de baixo nível. A inclusão do “até” produz, nesse caso, o sentido de estranhamento: não se encara com naturalidade o fato de a banda Angra ser referência para a música brega brasileira. Pode-se simplesmente dizer que o “até” funciona como um advérbio de inclusão ou palavra denotativa de inclusão, porém, a interpretação do sentido pejorativo só se torna possível ao considerarmos o complexo discursivo que envolve a emergência desse enunciado.

Mesmo se propondo como um discurso legítimo, verdadeiro, o texto tenta criar um efeito de imparcialidade, instaurado pela sequência “O resultado disso? Acompanhe e tire suas conclusões”, seguida de alguns *links* de áudio. A instância enunciadora, no entanto, deixa-se traír pela própria língua, ao escolher alguns termos e não outros em seu lugar. Em passagem do excerto citado, a expressão “o mais curioso disso tudo”, indica certa acusação de anormalidade. O fenômeno observado seria alvo de curiosidade, que, a princípio, podendo

ser positiva ou não, é delineada no intradiscorso pelo adjetivo presente no título: “bizarras”. O “curioso”, nesses parâmetros, não é o que atiça o conhecimento para algo a ser exaltado, mas, pelo contrário, constitui objeto de chacota ou subestimação. O convite para que o enunciatário tire suas conclusões não funda, portanto, um espaço totalmente aberto a quaisquer vontades de verdade; estabelece-se uma espécie de “contrato” – mediado, em grande parte pelo lugar onde se publica o texto – que legitima a admissão de determinadas interpretações.

Angra e forró? Tudo a ver, de Garrido (2012), expressa um posicionamento discursivo próximo ao que verificamos na matéria do site Whiplash. Esse texto aproxima-se de uma atmosfera de “crítica musical”, corroborada não apenas pelo teor do texto, mas principalmente pela autorização da fala implicada pelo atributo “jornalista”, associado ao nome de autor. Salientamos que o artigo se refere não apenas à versão *Agora estou sofrendo*, mas também a outras três versões, consideradas “bregas”, de canções da banda Angra.

O título do texto aproxima um nome de autor consolidado como “grupo de rock”, Angra, e uma caracterização que lhe parece ser distante: “forró”, podendo provocar certo estranhamento ao enunciatário. Ainda na continuação do título, sugere-se – ironicamente, como se nota no decorrer da crítica – uma confluência amistosa (“tudo a ver...”) das duas denominações, materialidade que claramente ressoa um *slogan* popularmente conhecido pelo fato de ser repetidamente reproduzido na maior emissora televisiva nacional: *Globo e você, tudo a ver*. Essa confluência amistosa é parcialmente desconstruída pela imagem que aparece logo abaixo do título, uma montagem jocosa na qual um músico, empunhando uma sanfona, teve seu rosto pintado de branco – o chamado *corpse paint* – e seu antebraço preenchido com *spikes* – pulseiras com pregos, aludindo à representação estereotípica do *black metal*, uma das vertentes do rock mais radicais em relação à convivência não harmoniosa com outros gêneros musicais. Os integrantes de bandas consideradas *black metal*, a propósito, geralmente posam para fotos publicitárias com expressão ranzinza, corroborando a encenação de temáticas anticristãs. O músico da montagem à qual fazemos referência, entretanto, aparece sorrindo, o que alimenta a pretensão do texto ao deboche.

O trecho “Sinceramente não entendo como esses músicos acabam tendo a brilhante ideia de fazer versões bregas de bandas de Heavy Metal” (GARRIDO, 2012) contém uma ironia – “brilhante ideia” – que fortalece a hipótese do deboche, já sugerida pelo título e pela imagem principal. O enunciador confere ao texto o tom de crítica musical, alternando entre a declaração de conhecimentos “técnicos” (que lhe permitiram supostamente a constatação de estilos musicais) e elementos que forjam uma impressão de pessoalidade e de aproximação

com o leitor; podemos citar, por exemplo, o termo “sinceramente”, que cria certa relação de cumplicidade entre enunciador e enunciatário.

No decorrer do texto, várias partes chamam a atenção para uma argumentação que oscila entre a tentativa de legitimar o dizer (o porquê do deslocamento qualitativo) e uma espécie de justificação ética, embasada em certa noção de “politicamente correto”:

Quanto às versões eu ainda não me decidi sobre o que ficou pior. As letras, os arranjos bregas ou as interpretações vocais. Com certeza uma decisão bastante complicada. Tão complicada quanto ouvi-las até o fim. Não me entendam mal. Não quero ser preconceituoso ou algo assim. Mas é que a coisa realmente é muito ruim. Mesmo. E fica ainda pior quando um cara com voz de locutor fala o nome do grupo que está tocando (GARRIDO, 2012).

Para validar a argumentação sobre a verdade que sustenta, o enunciador elenca uma série de elementos que diminuiriam a qualidade versões: as letras, os arranjos e as interpretações vocais. A multiplicidade de termos relativos às partes de uma produção musical, no decorrer do texto, suscita a impressão de que há um conhecimento musical embasando a crítica. Embora tal aspecto não se desenvolva tecnicamente, essas referências geram efeitos sobre a condução dos discursos. A decisão sobre qual aspecto das versões mais apresenta “problemas” é, conforme o enunciador, “complicada”, termo jocosamente retomado: “Tão complicada quanto ouvi-las até o fim”. Essa aversão, ainda que explícita, é amenizada por um discurso que flerta com o “politicamente correto”: apesar de destacar a “profanação” da canção de rock, tenta-se criar uma imagem não segregadora.

A voz de locutor que “fala o nome do grupo que está tocando” no início das canções constitui-se, de fato, como uma recorrência em grupos considerados tecnobrega. A própria canção *Agora estou sofrendo* contém essa característica: uma voz de locutor anuncia “Calcinha Preta: volume dez”. No entanto, essa é uma das poucas diferenças que podemos encontrar com relação aos arranjos musicais da canção da banda Angra e de sua versão. Desse modo, nota-se que as semelhanças, no decorrer da crítica em questão, são sublimadas, enquanto as diferenças são postas à mostra para justificar o “desvio qualitativo”.

Posicionando-se discursivamente a partir de uma identificação com o gênero rock, o enunciador constrói sua argumentação no sentido de explicar as possíveis causas desse indesejado cruzamento de fronteiras estilísticas:

Talvez os membros de tais grupos tenham raízes no rock pesado. Coisa que é até comum. Muitos músicos de grandes (e nem tão grandes) nomes da música brasileira, de Chitãozinho e Xororó a Calypso, eram músicos de

Heavy Metal. Mas como viver de música no Brasil é algo difícil e de rock, mais difícil ainda, acabam sendo contratados por esses artistas. Pois, geralmente, quem toca Metal/Hard Rock é bom músico. Só se a explicação for essa (GARRIDO, 2012).

A palavra “talvez”, que inicia o trecho acima, perpetua a impressão de “politicamente correto”, na tentativa de suavizar o tom de julgamento. A expressão entre parênteses, por sua vez, destaca o teor irônico que permeia todas as referências aos artistas não considerados rock: ainda que se diga “grandes nomes da música brasileira”, provoca-se o efeito de inverdade, ou de um discurso vindo de outro lugar, não compartilhado pelo enunciador. No trecho “[músicos de Heavy Metal] acabam sendo contratados por esses artistas”, a forma verbal “acabam sendo” cria um sentido de fatalidade, relativo à ocorrência de algo indesejado, que tem como consequência a produção de versões – também indesejadas. O marcador dêitico “esses” também pode ser destacado, na medida em que explicita um processo de diferenciação envolvendo o sujeito enunciador e o outro.

Considerando o interdiscurso, definido por Pêcheux ([1975] 1997, p. 162) como o “todo complexo com dominante das formações discursivas”, podemos afirmar que os sujeitos enunciadores nos textos *Angra e forró: tudo a ver* e *Angra: versões bizarra de músicas da banda*, ao fundamentarem, cada um de seu modo, avaliações sobre as canções *Bleeding heart* e *Agora estou sofrendo*, inscrevem-se em formações discursivas cujas regras de formação não constituem, de forma isolada, a “dominância” no interdiscurso, pois retomam frequentemente os discursos outros, contraditórios, seja para negá-los ou para ironizá-los, estabelecendo, assim, estratégias de argumentação e de validação das vontades de verdade.

Notamos também que ambos os textos reivindicam para si uma imagem não segregadora: o primeiro mostra-se supostamente aberto à opinião dos leitores, enquanto o segundo resguarda-se explicitamente frente a qualquer alegação de preconceito. Todavia, a linguagem faz o sujeito vacilar com relação ao controle de sentido que tenta exercer. Para Silva (2011, p. 78), as posições identitárias constituem-se frente à “estrutura instável” da linguagem; “a identidade e a diferença não podem ser compreendidas, pois, fora dos sistemas de significação nos quais adquirem sentido”. Não se trata, portanto, de afirmar simplesmente que uma formação discursiva relaciona-se dominantemente com uma identidade ou outra, mas descrever como tal identificação dilui-se nas materialidades linguísticas, constituindo as estratégias de legitimação do dizer e de persuasão do enunciatório. É por meio de detalhes, como, por exemplo, uma expressão modalizadora ou a própria formatação textual, que os enunciados produzem efeitos de sentido singulares.

A análise das letras das canções e de outras materialidades imediatas – a melodia, os instrumentos utilizados –, por si só, pouco diz a respeito do *status* que elas alcançam em “cânone” musicais. Apreender as condições de emergência dos deslocamentos estilísticos e qualitativos eventualmente identificados implica uma investigação sobre os posicionamentos discursivos envolvidos nas recepções das canções, bem como os espaços nos quais elas circulam, análise que evidencia identificações e “desidentificações” entre sujeitos enunciadores e enunciatários. Obedecendo ao princípio da exterioridade, os discursos, segundo Gregolin (2004, p. 187), não podem ser concebidos a partir de um “núcleo interior e escondido”; deve-se, portanto, “passar à análise de suas condições externas de possibilidade, àquilo que dá lugar à série aleatória desses acontecimentos e fixa suas fronteiras”.

3.6. Análise: *I remember you* e *Salve o nosso amor*

Alguns discursos apreendem o conceito “brega” como música de baixa qualidade, constituída por clichês românticos, falta de originalidade, estrutura musical simplória e exageros sentimentais. Tendo em vista tal construção discursiva, sustentada por enunciados explicitados no decorrer desta dissertação, especialmente no quarto capítulo, propõe-se relacionar determinadas características da canção *Salve o nosso amor*, da banda “tecnobrega” Mulheres Perdidas, com elementos presentes na canção *I remember you*, da banda de rock Skid Row. Retomando nossa hipótese de pesquisa, defendemos que a aplicação de conceitos classificatórios no âmbito musical, sobretudo na recepção das canções, não é perpassada apenas por caracteres líricos, estilísticos e sonoros; ela funda-se em um funcionamento discursivo determinado por posicionamentos de sujeito. Não se quer afirmar, entretanto, que a formação discursiva que sustenta dado conceito de “brega” divulga ideologias enganadoras/falaciosas, mas sim que as modalidades de funcionamento desse conceito dentro de um campo de saber específico estão sujeitas a descontinuidades, constitutivas dos discursos.

I Remember You Skid Row

Woke up to the sound of pouring rain
The wind would whisper and I'd think of you
And all the tears you cried, that called my name
And when you needed me I came through
I paint a picture of the days gone by
When love went blind and you would make me see
I'd stare a lifetime into your eyes
So that I knew that you were there for me

Salve o Nossa Amor Mulheres Perdidas

Não vou te esquecer
Não vou te perder
Agora pense
Salve o nosso amor
Você decide
Se ainda vem me ver
Mas eu preciso
Ficar com você

Time after time, you were there for me
 Remember yesterday, walking hand in hand
 Love letters in the sand - I remember you
 Through the sleepless nights, through every endless day
 I'd wanna hear you say - I remember you

We spend the summer with the top rolled down
 Wished ever after would be like this
 You said "I love you baby," without a sound
 I said I'd give my life for just one kiss
 I'd live for your smile, and die for your kiss
 We've had our share of hard times
 But that's the price we paid
 And through it all, we kept the promise that we made
 I swear you'll never be lonely

Woke up to the sound of pouring rain
 Washed away a dream of you
 But nothing else could ever take you away
 'Cause you'll always be my dream come true
 Oh my darling, I love you

Tudo eu faria
 Pelos seus carinhos
 Eu só queria
 Ter você juntinho
 Eu só queria
 Ter você juntinho

Não vou te esquecer
 Não vou te perder
 Agora pense
 Salve o nosso amor

Pela disposição espacial das letras, pode-se especular inicialmente que a versão *Salve o nosso amor* possui uma letra adaptada, que faz pouca ou nenhuma referência à tradução da canção-base. Outra constatação é a diferença no tamanho dos versos. O fato de eles serem menores na versão brasileira poderia indicar, para alguns posicionamentos discursivos, um modo mais simples de a canção considerada “brega” ser decorada pelo grande público, corroborando o caráter hipoteticamente massivo desse tipo de produto cultural.

Quando se propõe analisar dois objetos, as canções, em relação a uma construção conceitual, a noção de “brega”, necessita-se situar tais objetos na esfera de acontecimentos discursivos, isto é, focalizar o modo como eles propiciam produção de enunciados e a constituição de embates no interdiscurso. Em outras palavras, não basta aferir uma existência onipresente às duas canções, mas, a partir de um acontecimento discursivo que transforma tais objetos em elementos dados a ver, discorrer sobre a rede de enunciados suscitada, conjuntando, assim, um domínio de atualidade e um domínio de memória.

Diante do exposto, recordamos para análise duas aparições específicas das canções: a publicação do videoclipe de *I remember you* em um site de compartilhamento de vídeos e algumas referências à canção *Salve o nosso amor* em um fórum da Internet direcionado a fãs da banda Skid Row. Salienta-se o fato de que a publicação de *I remember you* não contém somente o videoclipe, mas também legendas em português, fator que cativa o interesse de um público mais restrito, justamente aquele que tem mais probabilidade de deparar com a circulação do outro produto cultural em questão, a versão brasileira.

A maioria dos *sites* de compartilhamento de vídeos permite que os usuários cadastrados comentem, na página virtual dos vídeos, aquilo que é publicado. A publicação do videoclipe de *I remember you* a qual nos referirmos, datada de maio de 2008 – quase vinte anos após o lançamento da canção –, incitou a emergência de diversos enunciados. Citamos abaixo alguns deles, escolhidos por fazerem referência não só ao aspecto qualitativo, mas também, e principalmente, à determinação de um específico gênero musical:

Comentário 1: *Cara!!! Que saudade quando as musicas eram boas e o verdadeiro rock predominava!!!!*

Comentário 2: *Viva os bons tempos do hard rock: poison, withesnake, guns'n roses, bon jovi, kiss, Van Hallen e... Skid Row.*

Comentário 3: *Musica perfeita, como eu queria que o Rock bom voltasse :/*

Comentário 4: *Está de parabéns,essa música ficou maravilhosa,skid row é uma das melhores bandas de rock n'roll de todos os tempos!!!!!!!!!!*¹⁹

Quatro formulações distintas, mas que convergem quanto ao posicionamento sobre a qualificação da canção, descrevem a associação a um gênero musical da seguinte forma: *verdadeiro rock, hard rock, Rock bom e rock 'n' roll*. Além de tais expressões claramente serem conectadas pela palavra rock, destacam-se também os adjetivos utilizados na primeira e na terceira expressões, pois eles suscitam juízos de valor acerca desse gênero musical, atestando desdobramentos identificáveis em uma perspectiva qualitativa. Se há um *verdadeiro rock* e um *rock bom*, é porque o enunciador defende, do mesmo modo, a existência de determinadas práticas conflitantes no âmbito do fazer artístico-musical. Essa identificação com determinado gênero musical pressupõe uma desidentificação com o diferente. Conforme argumenta Silva (2011, p. 82): “dizer ‘o que somos’ significa também dizer ‘o que não somos’. A identidade e a diferença se traduzem, assim, em declarações sobre quem pertence e sobre quem não pertence, sobre quem está incluído e quem está excluído”. Mesmo sem fazer referência direta ao outro, a nostalgia relativa aos “bons tempos do rock” alude a produções musicais que não alcançariam a mesma qualidade.

Nesses enunciados, os sujeitos discursivos recorrem a diversas estratégias para caracterizar particularidades do gênero musical denominado rock. Enquanto os comentários 1, 3 e 4 recorrem a um saudosismo que provoca a impressão de um estilo “perdido”, cuja apreciação remonta a um tempo em que houve habilidade, por parte de dados artistas, para produzir tal tipo de música; o comentário 2 legitima a inserção da canção e do artista em um gênero por meio do apontamento de artistas similares. Vale ressaltar que ambas as estratégias

¹⁹ Em citações retiradas da Internet, a grafia foi preservada, assim como a pontuação e o espaçamento.

exploram significativamente mecanismos de diferenciação, que, de certa perspectiva, alcançam coerência dentro de um sistema classificatório. Para o sujeito que se inscreve em uma identidade relacionada ao rock, nos casos citados, esse outro musical representa um desvio qualitativo, afinal, a situação idealizada nos enunciados clama pelos “bons tempos”, quando, supostamente, “as músicas eram boas”. No comentário 3, por exemplo, o uso dos verbos “queria” e “voltasse”, exprimindo o desejo relativo a um passado impreciso e por ora inalcançável, reforça o sentimento nostálgico.

Embora não haja referências explícitas a outros termos que supõem a existência de gêneros musicais, instaura-se a constituição de determinado *status* para o rock, tomado como objeto de saber. A posição privilegiada atribuída a esse gênero musical só adquire validade, no entanto, a partir de determinadas condições de produção de discursos, como, para citar o exemplo utilizado, o espaço virtual da publicação de um videoclipe direcionado para os fãs brasileiros da banda Skid Row e/ou de sua música de maior sucesso.

As referências à canção *Salve o nosso amor* escolhidas para análise, conforme já explicitado, foram publicadas em um fórum virtual, intitulado *I remember you - Skid Row*. Em primeiro lugar, é preciso refletir sobre os sujeitos, que, inscritos em dados posicionamentos, são incitados a participarem de um fórum sobre esse tema. Nesse sentido, pode-se aferir a provável presença de perfis subjetivos que autoafirmem “fãs de rock” como aspecto identitário fundamental.

A primeira referência feita à canção ocorre apenas por meio da transcrição de parte de sua letra, não apresentando *links* direcionados à audição da música. O subtítulo do fórum, *versão forró*, já previne um deslocamento quanto ao gênero musical. Dessa forma, os sujeitos que se posicionam sobre o tema entram em contato com uma rede de enunciados anteriores e exteriores a suas avaliações. No interior dessa rede, funcionam questões do tipo: o que pensam os fãs de rock a respeito do gênero forró, o que leva os usuários da comunidade a classificarem a canção anglófona como rock, quais sentidos são gerados quando se afirma o deslocamento de rock para forró. O lugar que dá suporte a essa publicação também contribui de forma intensa para a produção de efeitos de sentido, pois os enunciados que aparecem nesse fórum em específico não se constituiriam da mesma forma se a canção emergisse em outros espaços, como uma apresentação musical do grupo Mulheres Perdidas, direcionada a apreciadores de seu estilo, ou até mesmo um fórum virtual com outro escopo temático.

O princípio dessas leituras consiste, como se sabe, em multiplicar as relações entre o que é dito aqui (em tal lugar), e dito assim e não de outro jeito, com o que é dito em outro lugar e de outro modo, a fim de se colocar em posição de

“entender” a presença de não-ditos no interior do que é dito (PÊCHEUX, 2002, p. 44).

Considerando uma mesma canção e seu eventual aparecimento em diversos espaços discursivos, é necessário descrevermos as especificidades engendradas por tais espaços e os posicionamentos de sujeito envolvidos. A identidade rockeira, nesse panorama, protagoniza uma tensão particular. Dados posicionamentos concebem o rock de forma quase idolátrica, assimilando-o como música suprema. Alguns grupos são facilmente reconhecidos pela vestimenta e por sinais utilizados, alcançando o gosto musical a outras esferas do comportamento simbólico. Essa enredada relação que envolve o rock é um dos fatores que fazem com que o processo de identificação/ diferenciação entre os enunciadores que se posicionam a favor desse gênero musical seja tão sublinhado e intenso, sobretudo no domínio da diferença.

Citamos, a seguir, alguns fragmentos do fórum, cada um deles produzido por usuários diferentes, mas inscritos em posicionamentos discursivos que se constituem a partir de certa convergência:

Comentário 1: *Uma das coisas mais toscas que já vi. Observem a complexidade da letra: não vou te esquecer/ não vou te perder/agora pense/salve o nosso amor.*

Comentário 2: *Essa foi só mais uma vitima do mal gosto brasileiro junto com In a Dankned Room, Wind of change, Signs of the times, Your love e outros classicos do rock q foram estragados por esses "artistas" populares.*

Comentário 3: *La vai brasileiro fazer o que sabe de melhor, cagar nos clássicos... deplorável.*

O primeiro enunciador, ao transcrever o refrão, incita uma discussão acerca da qualidade da versão, comparando-a, consequentemente, com o tema do fórum virtual, a canção *I remember you*. A segunda frase utilizada no trecho – “Observem a complexidade da letra” –, dúvida em uma primeira visualização (pois o enunciador poderia evidenciar a palavra “complexidade” com objetivo de afirmá-la ou negá-la), adquire um efeito de sentido mais delineado quando associado ao adjetivo já presente no intradiscursivo, “tosco”. A suposta introdução de um convite à análise transforma-se, desse modo, em uma ironia anunciada e quase já compartilhada entre os demais membros do fórum, invocados pela forma verbal *observem*. Os enunciados presentes no primeiro comentário relacionam-se com uma anterioridade (o que se concebe como complexidade no âmbito musical, por exemplo), mas também com os enunciados que vão ser produzidos – um domínio de antecipação –, tendo em vista que a publicação propõe-se como um motivo, um ponto de partida para a atestação de verdades e de representações sobre outros gêneros musicais.

Os comentários 2 e 3 reafirmam o desvio de qualidade das versões e põem em cena determinadas representações sobre a identidade nacional. Neles, há a suposição de que o brasileiro, quando se aventura na regravação de uma canção estrangeira, falha com relação à produção de uma boa música. A vitimização da canção-base, supostamente estragada pela releitura, partiria, portanto, de um mau gosto inerente. A introdução dos dois comentários provoca a impressão de constatação óbvia da “realidade”: expressões como “essa foi só mais uma” e “lá vai” constituem, dessa forma, estratégias enunciativas que elevam o enunciador ao nível de alguém que apenas observa e comenta verdades inquestionáveis.

Outra coincidência entre os comentários é o aparecimento da palavra “clássico”, em referência à canção *I remember you*. Essa característica produz a asseveração de dado cânone musical, a partir de onde se verificaría um abismo qualitativo entre a canção-base e a versão brasileira, identificada com uma cultura inferior. Em relação ao domínio do cânone, é recorrente o questionamento sobre o que é fazer arte, sobre quem está habilitado a produzi-la. No comentário 2, por exemplo, a utilização das aspas na palavra “artista” age no sentido de produzir um efeito de diminuição ou até mesmo negação do *status* artístico dos indivíduos que produziram e reproduzem a versão *Salve o nosso amor*.

Verificando-se a recorrência de enunciados que, com relação à canção *Salve o nosso amor*, atestam a não complexidade da letra, o desvio qualitativo e a saída de dado cânone de clássicos musicais, propõe-se, nesta segunda parte da análise, focalizar as letras das duas canções sob o paradigma de uma construção discursiva em particular: o “estilo brega”, geralmente concebido como uma música de baixa qualidade, direcionada a um público culturalmente “médio” ou “inferior”. Se há parâmetros, estabelecidos por dada formação discursiva, com relação à constatação de elementos “bregas”, eles precisam ser explicitados enquanto estratégias discursivas em funcionamento. Sabe-se que o termo “tecnobrega”, recorrentemente empregado na caracterização de bandas como *Mulheres Perdidas*, advém de dada concepção de “brega”; no entanto, é com a análise relativa às construções subjetivas e identitárias envolvidas nos acontecimentos discursivos que podemos observar as descontinuidades da aplicação desse conceito.

O termo “brega”, no âmbito da música, costuma ser relacionado, principalmente, a dois fatores²⁰: a utilização de clichês românticos, caracterizados pelo exagero sentimental, e a falta de originalidade, tanto na parte lírica quanto na execução musical. Tal construção conceitual é sustentada não apenas por enunciados produzidos em conversas cotidianas, mas

²⁰ Explorados mais especificamente no quarto capítulo desta dissertação.

também, e fundamentalmente, por instrumentos de divulgação cultural devidamente validados, que veiculam dizeres “autorizados” sobre o assunto; por exemplo, o *Dicionário Cravo Albin de Música Brasileiro* (2012). Segundo esse dicionário, a expressão *música brega* designa “a música de mau gosto, geralmente feita para as camadas populares, com exageros de dramaticidade e/ou letras de uma insuportável ingenuidade”. Com relação às duas canções em análise, cabe questionarmos: a partir de parâmetros relativamente estabelecidos, por que a identificação de elementos “bregas” recai apenas sobre a versão brasileira?

A letra da canção *Salve o nosso amor* tematiza um amor ausente, acabado. O entrave que impede o sucesso da relação amorosa parece centrar-se no ser amado, pois o enunciador suplica à pessoa a quem se dirige que esta “conserte” o relacionamento, tal como podemos observar na sentença que compõe o título e o verso final do refrão: *salve o nosso amor*. Enquanto o sujeito enunciador exprime total dependência (“Eu preciso ficar com você”), o ser amado configura-se como uma incógnita (“Você decide se ainda vem me ver”), tensão que se desenvolve como um dos motivos centrais da canção.

Na terceira estrofe de *Salve o nosso amor*, a sequência “Tudo eu faria pelos seus carinhos” aparentemente legitima a perspectiva, sustentada por dadas formações discursivas, de que a canção brega é constituída pelo exagero sentimental. Os versos “Eu só queria/ Ter você juntinho” também expressariam essa característica, na medida em que dão a entender que a presença do ser amado é a única coisa que importa na vida. Entretanto, não estamos questionando o fato de uma classificação musical estar “coerente” ou não (no interior de uma formação discursiva, cria-se, de certa forma, a impressão de uma homogeneidade estável). O que problematizamos, por outro lado, é o funcionamento da construção conceitual “brega” em relação a diversas canções, salientando as descontinuidades em sua aplicabilidade.

O tema principal da canção *I remember you* também gira em torno de uma relação amorosa desfeita. Pode-se, inclusive, traçar um paralelo entre “não vou esquecer”, da versão brasileira, e “remember”, presente no título da canção anglófona. A dependência com relação ao ser amado é enunciada por meio de expressões que se aproximariam da ideia de exagero sentimental, conferido outrora como elemento caracterizador do estilo “brega”. No final da quarta estrofe – “Eu disse que daria minha vida por apenas um beijo/ Eu viveria por seu sorriso e morreria por seu beijo” –, por exemplo, a relação entre amor e morte configura uma das possíveis relações com os chamados clichês românticos²¹. No trecho em destaque,

²¹ A diferença entre o romantismo “brega” e os românticos do Romantismo é sustentada, em dadas formações discursivas, pelo suposto fato de o “brega” estar fadado a ser a cópia de um modelo que banalizaria o sentimento. Essa ideia está presente, por exemplo, no livro *Do “brega” ao emergente*, de Carmen Lúcia José (2002).

podemos notar outro paralelo entre as canções: a recorrência de verbos no futuro do pretérito. Embora a formação desse tempo verbal seja sonoramente pouco semelhante no português (acréscimo de desinência específica no final do verbo) e no inglês (acréscimo da palavra *would* antes da forma verbal principal), fato que poderia influenciar as convergências musicais entre as canções, os sentidos suscitados coincidem significativamente. Ao utilizar o futuro do pretérito, os enunciadores de ambas as canções expressam o desejo de consertar algo que possa estar errado: “Tudo eu faria” (Mulheres Perdidas); “Daria minha vida” e “Ficaria uma vida inteira em seus olhos” (Skid Row).

O clichê é costumeiramente relacionado, na música, a expressões que contém pouca ou nenhuma “originalidade”, que beiram ao “lugar comum”. Analisando a letra da canção do grupo norte-americano, elencamos alguns trechos nos quais os clichês românticos, de acordo com essa concepção, poderiam ser identificados. Levamos em consideração a repetibilidade de expressões similares em canções que tematizam o amor e sentimentos adjacentes:

- a) Sleepless nights: *No more sleepless nights. I gotta let you go.* (Michael Mind); *Wasted days and sleepless nights. And I can't wait to see you again.* (Whitesnake); *And no more long and sleepless nights. Now that I am in love again.* (The Supremes); *Quantas noites sem dormir. Alivia minha dor.* (Arlindo Cruz)
- b) Endless days: *Still endless days and nights. I wait for you.* (In This Moment); *Why must I have theses sleepless nights. And endless days. But love, you took my soul.* (Mark Knopfler). *Ainda lembro aquele dia sem fim sentindo a brisa, louco quando eu te vi.* (CPM22).
- c) Love letters in the sand: *Now my broken heart aches with every wave that breaks over love letters in the sand.* (Sixpence None The Richer); *Quero escrever na areia sua história. Junto com a minha.* (Daniel); *Escrevi seu nome na areia.* (Falamansa).
- d) Dream comes true: *I never had a dream come true, Till the day that I found you.* (Destiny's Child); *If dreams come true. I'll be with you.* (Billie Holiday); *Que há em ti afugentaste a ilusão fizeste realização, meu bem. A beleza de um sonho realizado. Eu sinto agora.* (Altemar Dutra).
- e) Love promises: *That you won't hurt me. Can you promise me that? Falling in love again.* (Eagle-Eye Cherry); *Tanta coisa rolou, mil promessas de amor.* (Edson e Hudson).
- f) Walking hand in hand: *Walking hand in hand. Remember. The night was so exciting.* (Aerosmith); *Lovers in the sand. Walking hand in hand. And dreaming of the last*

night. (Bad Boys Blue); E a gente caminhando de mão dada de qualquer maneira. Eu quero que esse momento dure a vida inteira. (Arnaldo Antunes); Nós dois andando de mãos dadas. Eu e você. E tudo o mais não importa nada. (Sérgio Britto).

- g) Pouring rain: *Out on your corner in the pouring rain. Look for the girl with the broken smile. (Maroon Five); Chorar sob uma chuva assim torrencial. Por que conter irrefletidamente as mágoas. (Tribo de Jah)*
- h) Blind love: *When my love for you was blind. But I couldn't make you see it. (Lifehouse); Any fool can see that love is blind. And here I am to prove it one more time. (Lane Brody); O amor é cego. Só escuta o coração. Eu te amo e não nego. E assumo essa paixão (Só Pra Contrariar).*

Com base nesse breve levantamento, podemos constatar o considerável grau de repetibilidade de algumas expressões extraídas da canção *I remember you*. Muitas delas são ressignificadas a partir de contextos bastante específicos. Cita-se como exemplo a expressão “dias sem fim”, bastante utilizada em canções religiosas, tomando-se como referencial a interminável passagem de Jesus pelo deserto ou a própria espera do fiel por um dia de redenção. No contexto da música romântica, por outro lado, os “dias sem fim”, assim como as “noites sem dormir”, veem-se ligados à dor da falta, ao ser que ama e não consegue passar seus dias tranquilamente por estar remoendo o amor ausente. É importante destacar que até mesmo expressões figuradas, como “lágrimas chamam meu nome” e “amor cego”, quando incessantemente repetidas, acabam sendo consideradas clichês, a despeito da suposição apriorística de que um texto torna-se mais rico ou complexo quando há um trabalho apurado com os sentidos conotativos, pré-construído recorrente em dados posicionamentos discursivos sobre o fazer literário.

Considerando a noção de clichê romântico como um dos pilares da construção conceitual “brega” e estabelecendo comparações entre as letras das duas canções, apresentamos o seguinte questionamento: se a canção *Salve o nosso amor* é passível de receber a denominação “brega” pelo fato de “banalizar os sentimentos” ou “não conter originalidade artística”, os mesmos quesitos seriam, de igual forma, evidenciados e instrumentalizados em um hipotético juízo de valor acerca da canção *I remember you*? A arquitetura conceitual investida na utilização do termo “brega”, longe de ser uma estrutura fechada e contínua, possibilita a discussão sobre as especificidades e as modalidades de funcionamento dos objetos discursivos. Como explica Pêcheux ([1983] 2002, p. 28):

Objetos discursivos de talhe estável, detendo o aparente privilégio de serem, até certo ponto, largamente independentes dos enunciados que produzimos a seu respeito, vêm trocar seus trajetos com outros tipos de objetos, cujo modo de existência parece regido pela própria maneira com que falamos deles.

O “estilo musical brega”, apreendido como objeto discursivo, só é admitido como conceito, em determinadas campos de conhecimento, porque sua utilização é precedida por asserções exteriores que lhe concedem a impressão de aplicabilidade exata e universal. O funcionamento da contradição, dessa forma, precisa ser explicitado, pois a apreensão objetiva e direta da realidade constitui-se como uma ilusão na perspectiva teórica que adotamos. Em avaliações sobre o que é clichê romântico ou complexidade lírica, por exemplo, regras enunciativas aparentemente se repetem, instrumentalizando parâmetros de aplicação; no entanto, certos lugares não permitem, ou pelo menos silenciam, o encontro de tais equivalências. É a partir desse caráter descontínuo que Foucault ([1969] 2000a, p. 119) estuda a produção enunciativa:

Os esquemas de utilização, as regras de emprego, as constelações em que podem desempenhar um papel, suas virtualidades estratégicas, constituem para os enunciados um *campo de estabilização* que permite, apesar de todas as diferenças de enunciação, repeti-los em sua identidade; mas esse mesmo campo pode, também, sob as identidades semânticas, gramaticais ou formais, as mais manifestas, definir um limiar a partir do qual não há mais equivalência, sendo preciso reconhecer o aparecimento de um novo enunciado.

Explorar o limiar a partir do qual a equivalência de um enunciado com aquilo que permite sua repetibilidade misteriosamente se desfaz, em nossa pesquisa, significa investigar o ponto em que a analogia formal entre as canções não é mais perpassado pelos mesmos campos de estabilização. Baseando-nos em uma perspectiva foucaultiana, é necessário que o descontínuo passe de “obstáculo à prática” (FOUCAULT, [1968] 2000d, p. 85), pois é justamente em fendas abertas pela desestabilização das realidades lógicas que se localizam as reflexões mais fundamentais sobre a singularidade de cada acontecimento discursivo.

Algumas hipóteses podem ser levantadas sobre o fato de a canção *I remember you* não ser cogitada como um produto cultural “brega”. Explicações que concebem a execução musical como ponto nodal dessa particularidade não são suficientes, pois a noção de brega recai, de maneira fundamental, sobre a parte lírica das canções. Cabe questionarmos, por exemplo, a importância do idioma, em se tratando de “avaliadores” falantes da língua portuguesa. Até que ponto a familiaridade com a língua do outro se torna suficiente para se

atestar a complexidade de uma letra? Essa problemática não é determinada apenas pelo simples conhecimento ou desconhecimento da língua inglesa, mas também pelas representações imaginárias do falante sobre os idiomas e as culturas. Além disso, alguns discursos recorrentes, como a representação depreciativa da própria identidade nacional, eventualmente atravessam esses movimentos interpretativos.

Ao problematizarmos o estatuto intrínseco do julgamento qualitativo musical, possibilitamos a descrição de aspectos que constituem, frente à produção enunciativa, os níveis da exterioridade e da anterioridade. Nesse sentido, as classificações como “brega” e “rock”, bem como a conceituação de clichê romântico, pouco significam se concebidas em uma relação objetiva de aplicabilidade, deixando em suspenso as específicas condições de produção e os variados contextos de recepção das canções.

3.7. Análise: *I want to know what love is* e *Foi você quem trouxe*

Nas duas análises anteriores, focalizamos artistas considerados rock em contraposição a artistas considerados tecnobrega. No tópico atual, propomos analisar um fenômeno semelhante, porém envolvendo um artista considerado rock, Foreigner, e uma dupla sertaneja, Edson e Hudson. Apesar de a mídia não associar, a todo o momento, as construções discursivas “brega” e “sertanejo”, a vizinhança entre esses objetos constitui-se de forma mais estreita do que uma hipotética relação entre o estilo brega e o rock²². Podemos citar, como argumento, o termo neológico “breganejo”, recorrentemente utilizado no âmbito da música sertaneja contemporânea. Em vez de enfatizarmos a recepção, como fizemos nas duas análises anteriores, partiremos de uma reflexão sobre as aproximações e os distanciamentos entre as letras das canções para depois discutirmos o papel da exterioridade no julgamento qualitativo e estilístico de obras musicais.

I want to know what love is Foreigner

I gotta take a little time,
A little time to think things over
I better read between the lines,
In case I need it when I'm older
Now this mountain I must climb,
Feels like the world upon my shoulders

Foi você quem trouxe Edson e Hudson

Agora eu sei o que é amar
Eu acredito no amor, sim
Só sei que já sofri demais
Mas para mim não acabou, não
Por isso não me engano mais
Tirei o peso dos meus ombros

²² José (2002) apresenta, como exemplos de artistas “brega”, as duplas sertanejas Chitãozinho e Xororó e Leandro e Leonardo. Cabrera (2007) também insere duplas sertanejas em seu *Almanaque da música brega*.

Through the clouds I see love shine,
It keeps me warm as life grows colder

In my life
There's been heartache and pain
I don't know
If I can face it again
Can't stop now,
I've travelled so far,
To change this lonely life

I wanna know what love is,
I want you to show me
I wanna feel what love is,
I know you can show me

I'm gonna take a little time,
A little time to look around me
I've got nowhere left to hide,
It looks like love
Has finally found me

Tá tudo claro como o sol
Só quero o seu amor de novo

Eu jamais vou gostar de alguém
Vou chorar, meu coração vai doer
Te amo demais
E não vou deixar tudo acabar

O amor que eu quero sentir
Foi você quem trouxe
O amor que sonhei pra mim
Foi você quem trouxe

Agora sei o que é amar
Eu acredito no amor
Pra essa saudade passar
Só se eu morrer e for o meu fim

Enquanto a canção-base atingiu sucesso em meados da década de 1980, a versão cantada em português foi produzida na primeira década deste século, temporalidade que nos indicia alguns aspectos importantes. Na mesma época em que a versão brasileira começou a circular, a cantora norte-americana Mariah Carey, internacionalmente conhecida, regravou a canção *I want to know what love is* sem quaisquer mudanças na letra. A repercussão dessa regravação foi tão significativa²³ que a própria recepção da versão brasileira pode ter sido determinada, de alguma forma, pela audição que se fez, no Brasil, da canção interpretada por Mariah Carey. Tendo em vista a pouca ou nenhuma relação entre Mariah Carey e o gênero rock aferida pela mídia, pode-se especular que a simples troca de intérpretes, mesmo com a manutenção da letra, engendra efeitos de sentidos singulares na esfera da classificação estilística. A mudança do país e da letra da canção, desse modo, tende a acentuar o aspecto da diferenciação, como ocorre com a versão brasileira de Edson e Hudson.

Outra questão que podemos levantar a partir da relação triangular entre as canções norte-americanas de 1984 e 2009 e a versão brasileira de 2009 é a discussão sobre a “origem”, noção bastante problematizada pela Análise do Discurso. A partir do momento em que verificamos a existência desses três produtos culturais em plena circulação, como atestar uma relação unidirecional entre uma “fonte original”, a canção de Foreigner, e uma “obra diretamente absorvida”, a canção de Edson e Hudson? Em uma análise de discurso, precisa-se “recolocar em questão o tema da origem indefinidamente recuada” (FOUCAULT, [1968] 2010, p. 12), isto é, questionar se há relevância e coerência em instaurarmos um discurso ou

²³ A regravação de Mariah Carey foi apontada por diversas semanas nas listas das canções mais tocadas pela revista Billboard Brasil, atingindo o topo da lista *Brasil Hot 100 Airplay* em dezembro de 2009.

acontecimento discursivo como a indiscutível “origem” de onde partem outras enunciações. Ao invés de centrarmos as atenções para a definição de uma origem, interessa-nos o enunciado e a sua singular emergência, em vista das descontinuidades sofridas por um objeto discursivo ao longo da história, que tornam inefáveis as origens e os originados.

Com relação às constituições sonoras das duas canções, podemos dizer que não há mudanças consideráveis na execução da estrutura melódica e na instrumentação. A duração das duas canções é, inclusive, aproximada. Curiosamente, a versão sertaneja contém uma presença mais destacada de solos distorcidos de guitarra, característica geralmente associada ao gênero rock, enquanto a canção-base dá destaque, em sua parte final, ao revezamento entre a voz do vocalista e a presença de um coral. Considerando a não essencialidades dos discursos, esse exemplo mostra como a atribuição estilística, que associa características sonoras fixas a estilos logicamente identificáveis, é sempre sujeita a descontinuidades.

A temática abordada nas letras das duas canções também sugere mais semelhanças do que divergências. Em ambas, o sujeito enunciador discorre sobre o estremecimento de uma relação amorosa, causado pela dor da solidão e pela ausência do ser amado, como notamos nos versos “In my life/ There’s been heartache and pain” e “Vou chorar, meu coração vai doer”. A exploração da “dor do amor” é uma das características fundamentais da noção de estilo musical brega definida por José (2002, p. 104). Para a autora, a música brega comporta geralmente duas afirmações sobre o amor: “A primeira afirmação do amor é acompanhada de deslumbramento, entusiasmo, celebração; a segunda afirmação é acompanhada de ressentimento, de tristeza e da intenção em recomeçar”. Coincidemente, as duas canções expressam, além do “amor ressentido”, afirmações positivas sobre o sentimento: “It looks like love/ Has finally found me” e “Agora eu sei o que é amar/ Eu acredito no amor, sim”. A principal diferença é que, enquanto a letra da versão brasileira inicia-se com a perspectiva positiva do amor, a canção anglófona só exaltará esse sentimento em seus versos finais, apresentando, inicialmente, uma construção subjetiva ao relento: “I gotta take a little time/ A little time to think things over”. Essa diferenciação cronológica na apresentação das perspectivas sobre o amor encaminha algumas possíveis interpretações para o desfecho das relações amorosas evidenciadas.

Pode-se dizer que a canção anglófona deixa em aberto uma possível resolução do problema amoroso. Os primeiros versos da primeira e da última estrofe explicitam uma mudança de postura da construção subjetiva, sobretudo a partir dos verbos auxiliares. Em “I gotta take a little time” (primeira estrofe) e “I gonna take a little time” (última estrofe), a simples alteração de duas letras, recurso que se apoia em uma permissão lexical da própria

língua inglesa, modifica substancialmente o sentido dos enunciados. Enquanto “gotta” expressa incerteza e necessidade, “gonna” explicita uma atitude decisiva, contundente. A versão brasileira, por sua vez, apesar de ser introduzida com uma perspectiva positiva do amor, contém um desfecho que aponta mais para um descontentamento do que para uma possível resolução. Os dois versos finais da versão, “Pra essa saudade passar/ Só se eu morrer e for o meu fim”, anunciam uma situação desesperadora: a dor da saudade é tão grande que o enunciador refere-se à morte como solução, aspecto que é bastante recorrente, por exemplo, em algumas obras da literatura considerada romântica.

Os títulos *I want to know what love is* e *Foi você quem trouxe* contribuem para a interpretação de que há uma pequena diferença no desenvolvimento da problemática amorosa. Essa diferença relaciona-se, dentre outros fatores, com a organização verbo-temporal dos dois refrões, que ressoam as palavras do título. Assim como na canção base, há, na introdução do refrão da versão, um destaque ao verbo volitivo “querer” (“O amor que eu quero sentir”). Entretanto, a utilização desse verbo, na canção anglófona, aponta para uma possibilidade mais concreta de realização, como podemos observar, por exemplo, no encadeamento sucessivo dos versos “I want you to show me” e “I know you can show me”. Por outro lado, o “querer” da versão brasileira delineia-se a partir de uma relação amorosa já experimentada e posteriormente acabada: “O amor que eu quero sentir/ Foi você quem trouxe”, versos que precedem o desfecho negativo da canção.

Defendemos que o fato de os desfechos das canções apresentarem rumos diferentes não circunstancia a fatal atestação do exagero sentimental. As canções mais se assemelham do que se diferenciam com relação ao desenvolvimento da temática amorosa. Por outro lado, não se trata de concluir simplesmente que a música *I want to know what love is* é brega, do mesmo modo que eventualmente se atribui tal adjetivo à canção sertaneja. A classificação “rock” é associada à banda Foreigner e à sua canção porque esses objetos discursivos são construídos a partir de regras enunciativas que determinam, dentre outras coisas, o que se diz e de quem se pode dizer em dadas condições sócio-históricas.

Afirmar que o trabalho com a linguagem na canção anglófona é “mais elaborado” do que na versão brasileira também não constitui uma saída plausível, até porque, enquanto analistas do discurso, não nos cabe estabelecer esse tipo de julgamento qualitativo. O recurso da conotação, por exemplo, é utilizado tanto na versão quanto na canção-base: “This mountain I must climb”; “Tá tudo claro como o sol”. Algumas expressões conotativas são, inclusive, semelhantes, tais como “Feels like the world upon my shoulders” e “Tirei o peso dos meus ombros”. Não estamos questionando se essas expressões realmente constituem um

trabalho elaborado com a linguagem ou se são “clichês”, mas sim o fato de funcionarem de forma convergente em canções de estilos supostamente tão distantes.

A relação, aparentemente natural, entre Foreigner e o “gênero rock” e entre Edson e Hudson e o “gênero sertanejo” ou “estilo brega” é construída por elementos que regulam a imagem dos artistas na mídia, como observamos em nossas reflexões anteriores sobre as capas de álbuns e a postura diante do público, além da própria configuração do artista como “banda” ou “dupla”, fator que estabelece alguns filtros prévios na atribuição estilística. A manutenção do valor de verdade instaurado por esses elementos ocorre, por sua vez, a partir da constante retomada de pré-construídos que delimitam a percepção dos sujeitos sobre a produção cultural. Segundo Pêcheux ([1975] 1997, p. 173), “aquilo que eu digo não está fora do campo daquilo que eu estou determinado a não dizer”. Sendo assim, o caráter não intrínseco da abordagem que adotamos aponta para uma exterioridade constitutiva de todo o discurso. Investigar o porquê de o *status* “estilo brega” ou “música de mau gosto” ser aferido em referência a alguma canção ou a algum artista sugere-nos um olhar para os entornos desses objetos e não para suas supostas essências interiores.

3.8. Tradução, adaptação e sentido

Lidando com o fenômeno em estudo, utilizamos recorrentemente as nomenclaturas “canção-base” e “versão”. Termos como “adaptação” e “tradução”, no entanto, também podem ser suscitados, tendo em vista os processos de mudança da estrutura literomusical e, sobretudo, do idioma. Desse modo, uma breve reflexão sobre as implicações linguísticas e discursivas concernentes ao processo de produção das canções é fundamental para uma compreensão mais acurada do objeto de pesquisa.

Nas análises precedentes, pôde-se notar que, de uma forma geral, as letras das versões afastam-se do que se costuma denominar “tradução” ou, pelo menos, não se prendem a dada ideia de “fidelidade”. Embora a temática amorosa permaneça na maioria dos casos, ela é desenvolvida textualmente de formas diversas. Dentre as versões selecionadas, *Essa noite foi maravilhosa*, de Leandro e Leonardo é a única que contém momentos de aproximação com uma “tradução expressão por expressão”.

Para problematizar a questão das fronteiras entre línguas na produção de efeitos de sentido, partimos de um questionamento realizado por Foucault ([1969] 2000a, p. 116): “Uma frase fielmente traduzida para uma língua estrangeira forma dois enunciados distintos ou

apenas um?”. Se o funcionamento do enunciado não se refere meramente à materialidade linguística, mas a um elemento de saber no interior de um discurso, a própria pergunta de Foucault nos leva a crer que, modificadas as condições de produção e deslocadas as formações discursivas, um “enunciado traduzido” não produz necessariamente os mesmos efeitos de sentido. Vale destacar que uma mesma materialidade linguística, se repetida em uma única língua, mas a partir de um domínio associado diferente, pode suscitar enunciados diversos e até mesmo contraditórios.

Hutcheon (2011, p. 9), em sua *Teoria da adaptação*, defende que “a tradução inevitavelmente altera não apenas o sentido literal, mas também certas nuances, associações e o próprio significado cultural do material traduzido”. Selligmann-Silva (2005, p. 169), por sua vez, descreve que “no relativismo cultural que se estabeleceu sobretudo a partir da segunda metade do século XVIII desenvolveu-se a consciência da impossibilidade da tradução de uma cultura ou discurso para outra cultura ou língua”, impossibilidade causada por motivos linguísticos, externos à língua e, inclusive, por determinada “intraduzibilidade de elementos estéticos” (p. 224). No entanto, há perspectivas que defendem a possibilidade de uma tradução universal, sustentando certa ideia de “tradução do mundo” por meio da língua; ou seja, uma “visão representacionista de tradução implicada na visão de mundo como texto” (SELLIGMANN-SILVA, 2005, p. 171). Considerando que a lógica representacionista falha inclusive em formulações linguísticas no interior de uma mesma língua, o translinguismo só tende a amplificar os deslizamentos de sentido.

As ideias de “fielmente traduzido” e de “sentido literal”, presentes na pergunta de Foucault e na argumentação Hutcheon, são atravessadas pelas concepções de tradução que se cristalizaram em certos domínios. Há muita concordância em relação ao fato de toda tradução engendrar uma adaptação, sobretudo em textos poéticos – e por que não em letras de música? –, cujas sonoridades evidenciam aspectos da própria construção semântica. Realizando o percurso inverso, todo ato de adaptar também pode ser concebido como um ato de traduzir, em um sentido lato da palavra “tradução”? Isto é, mesmo que sejam alteradas as temáticas ou o desenvolvimento textual, os textos declaradamente adaptados tratam-se também de traduções? Sabemos que os caminhos que levam à paráfrase, à paródia, à retextualização, são bastante específicos e, por isso, a utilização dessa concepção abrangente de “tradução” tende a instaurar polêmicas e incompREENsões com relação às diversas modalidades de adaptação que coexistem no mercado cultural. Para citarmos um exemplo, a paródia é um tipo de adaptação que, nos Estados Unidos, pode circular livremente por lei, enquanto as adaptações de livro para filme são suscetíveis de negociação por direitos autorais:

As adaptações não são apenas produzidas pelo desejo capitalista de lucrar; elas também são controladas legalmente por esse mesmo desejo, pois constituem uma ameaça à propriedade cultural e intelectual. É por isso que os contratos buscam absolver as editoras e os estúdios de quaisquer consequências legais de uma adaptação (HUTCHEON, 2011, p. 129)

Declarar um produto cultural como tradução ou como adaptação é uma prática que, em nossa sociedade, traz algumas consequências. Nota-se, por exemplo, que a noção de tradução carrega um estigma de fidelidade um pouco mais marcado. O conceito de adaptação como obra declaradamente “derivativa”, nesse panorama, poderia ser suficiente para abarcar o fenômeno de nossa pesquisa. Porém, o que questionamos não é o fato de as versões serem ou não adaptações, mas sim o *status* que essa denominação reserva para os produtos culturais que se constituem como obras derivadas de outro lugar.

A adaptação, segundo Hutcheon (2011, p. 29), configura-se como uma espécie de transcodificação, aferida a partir de diversos aspectos:

Essa transcodificação pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta.

As versões brasileiras de canções anglófonas não apresentam uma mudança de mídia; em contrapartida, podemos dizer que há uma mudança de entornos, que, assim como a “mudança de foco” citada por Hutcheon, torna possíveis distintas interpretações. A produção de uma obra adaptada situa-se no entremeio de elementos já dados e a tentativa artística da novidade: “Dado o grande número de adaptações em todas as mídias hoje em dia, vários artistas parecem ter escolhido assumir essa dupla responsabilidade: adaptar outra obra e torná-la uma criação autônoma” (HUTCHEON, 2011, p. 124). Desse modo, o fenômeno em estudo envolve mais o apelo comercial e a busca por novos públicos – a partir da criação de um objeto supostamente autônomo – do que propriamente um tributo à canção-base. Partindo de melodias que ressoam no “arquivo auditivo” de um público extenso, as versões abrem espaço a outras modalidades de circulação que se encerram em consideráveis ressignificações.

A letra de música e o poema compartilham algumas importantes características, como a estruturação em versos, o trabalho com a sonoridade e a recorrência de rimas. O tradutor de poemas, em geral, considera as singularidades semânticas dos elementos sonoros para recriar os versos em outra língua, prática que, muitas vezes, autoriza o tradutor a escapar

da “tradução literal” ou da “tradução palavra por palavra”. Ao discorrer sobre a tradução, Jakobson ([1959] 1995, p. 72) afirma que, na poesia, “a semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico”. Isso significa dizer que o trabalho com a sonoridade permite algumas mudanças substanciais de palavras e expressões sem que se negue, em alguns contextos, o caráter de tradução.

Selligmann-Silva (2005, p. 198), discorrendo sobre a perspectiva de criação do poeta Haroldo de Campos, ressalta que “os textos que possuem uma relação mais “frouxa” com o sentido são justamente os que se prestam à verdadeira tradução”. A poesia e a letra de música, por geralmente tratarem os temas de uma maneira circular, não obedecendo a uma narrativa linear, são submetidas à tradução de forma um pouco menos “presa” do que um artigo científico, uma notícia ou até mesmo um romance. As versões estudadas por nossa pesquisa encontram-se, desse modo, em uma linha tênue entre o que se entende por tradução e o que se entende por adaptação.

Os versos da canção *I remember you*, “Remember yesterday/ walking hand in hand”, por exemplo, foram reescritos na versão brasileira como “Não vou te esquecer/ Não vou te perder”, fato que claramente escapa à tradução palavra por palavra. No entanto, os pares “lembra-se de ontem” / “não esquecer” e “andar de mãos dadas” / “não perder” corroboram a interpretação de que há certa proximidade semântica no tratamento da temática amorosa: enquanto “lembra” torna-se “não esquecer”, “andar de mãos dadas”, de certa forma, é não “abrir mão” do ser amado, não perdê-lo. Essas mudanças – com relação à chamada tradução literal – efetuam-se a partir da primazia da semelhança fonológica, alçada à semelhança semântica: a sílaba de maior tonicidade dos quatro versos coincide com a sílaba final, caracterizada pela vogal anterior fechada /e/, no português, e por um fonema próximo no inglês: esquecer, perder, yesterday, hand.

Do mesmo modo, “Sweet child o’ mine”, título da canção de Guns and Roses, tornou-se “Te quero mais”, verso que ressoa no refrão da canção de mesmo nome, produzida pelo grupo tecnobrega Brucelose. Embora “mine” e “mais” não sejam palavras consideradas “correspondentes” na relação entre inglês e português, privilegia-se novamente a sonoridade, mantendo a consoante bilabial nasal sucedida do ditongo decrescente. Mais do que um parentesco fonológico, essa semelhança ocasiona uma proximidade semântica no tratamento da temática amorosa.

Se investigássemos uma por uma as canções do *corpus* à procura de fatos linguísticos análogos ao que acabamos de demonstrar, muitos outros exemplos poderiam ser apresentados e discutidos, acirrando ainda mais o impasse entre as utilizações dos termos “adaptação” e

“tradução”. A palavra “versão”, nesse panorama, causa-nos a impressão de maior globalidade, pois, em dadas utilizações, permite conjuntar especificidades atribuídas tanto ao termo “adaptação” quanto ao termo “tradução”.

Além de versão, tradução e adaptação, alguns outros termos também são empregados em enunciações sobre o fenômeno em estudo. É o caso da palavra “imitação”, utilizada pelo historiador Tinhorão (2010, p. 354) em referência à geração Iê-Iê-Iê, composta por músicos brasileiros influenciados por bandas como The Beatles nas décadas de 1950 e 1960: “Em pouco tempo começaram a surgir as imitações nacionais, entre as quais algumas risíveis, como a do conjunto Os Cometas (réplica dos Comets de Bill Halley) aparecida em abril de 1957 sob o selo Odeon com os rocks Não Pise no Sapato e Ski-Rock-Ski-Rock”. A escolha pelo termo “imitação” está intimamente ligada a um julgamento qualitativo depreciativo. Para o sujeito enunciador, as versões brasileiras são dignas de riso, configuram-se como meras réplicas destituídas de “originalidade”.

A escolha entre adaptação ou tradução, entre versão ou imitação, nos remete à pergunta que ressoa em grande parte da *Arqueologia* foucaultiana: por que um enunciado e não outro em seu lugar? Formações discursivas são postas em cena e, a partir delas, funcionam redes conceituais que instauram determinada vizinhança entre os objetos nos campos discursivos artístico e musical. Enquanto a tradução é geralmente concebida sob a norma da “fidelidade” ao texto-base, outras perspectivas atribuem certa convergência entre o traduzir e o adaptar. Diferentemente, o termo imitação é delineado, na maioria das vezes, por um teor pejorativo, pois questiona noções como “originalidade” ou até mesmo “detenção de direitos legais”. O embate que envolve tais nomenclaturas, desse modo, é fundamental para a compreensão do nosso objeto de estudo, na medida em que elas constituem parte da rede enunciativa que antecede e funciona como exterioridade às canções do *corpus*.

3.9. Análise: *Wonderful Tonight* e *Essa noite foi maravilhosa*

Para ampliarmos reflexões instauradas pelo tópico precedente, focalizamos a canção *Essa noite foi maravilhosa*, de Leandro e Leonardo, versão de *Wonderful Tonight*, de Eric Clapton. A letra dessa versão, conforme adiantamos, aproxima-se, em alguns momentos, do que se costuma denominar “tradução literal”, expressão que utilizamos com certas ressalvas anteriormente discutidas.

Wonderful Tonight
Eric Clapton

It's late in the evening
She's wondering what clothes to wear.
She puts on her make-up
and brushes her long blonde hair.
And then she asks me, "Do I look all right?"
And I say, "Yes, you look wonderful tonight"

We go to a party and everyone turns to see
This beautiful lady that's walking around with me.
And then she asks me, "Do you feel all right?"
And I say, "Yes, I feel wonderful tonight."

I feel wonderful because I see
The love light in your eyes.
And the wonder of it all
Is that you just don't realize how much I love you.

It's time to go home now and I've got an aching head,
So I give her the car keys and she helps me to bed.
And then I tell her, as I turn out the light,
I say, "My darling, you were wonderful tonight.
Oh my darling, you were wonderful tonight.

Essa Noite Foi Maravilhosa
Leandro e Leonardo

A noite vem vindo; estrelas brilhando em nós
Te vejo sorrindo e ouço a sua voz
Me perguntando se eu te gosto assim
Digo que sim toda linda só pra mim

No meio da festa tentam flertar você
Mas você me abraça dizendo que só me vê
Parece um sonho vejo em seu olhar
Tanta paixão tenho medo de acordar

Esta noite eu sou o homem mais feliz
que o amor já fez
Meu silêncio quer dizer pra você mais uma vez
como eu te amo

As luzes se apagam, a festa acabou
Sobre o banco do carro fazemos amor
Maravilhosa seu sorriso me diz Mais uma noite
em que a gente foi feliz

Embora o arranjo da versão não sofra grandes alterações²⁴, notamos a ausência do órgão que acompanha a melodia da canção-base, preferido pelo teclado, e a presença de alguns pequenos solos adicionais de guitarra, utilizando efeitos de modulação característicos do gênero *country*. Tratando-se de uma dupla sertaneja, a chamada “segunda voz” é perceptível em algumas partes da versão, sobretudo nos refrões. Essas modificações, embora sirvam de justificativa para deslocamentos estilísticos e qualitativos, não nos parecem apontar, isoladamente, para a mandatória presença do “gênero rock” em uma canção e do “gênero sertanejo” em outra.

A letra da versão, em comparação com a letra da canção-base, contém semelhanças que sugerem uma hipotética busca por “fidelidade”. No entanto, algumas diferenças precisam ser evidenciadas, em vista da discussão acerca das materialidades do enunciado empreendida no tópico anterior. Vale destacar que, assim como a canção *Foi você quem trouxe*, a versão sertaneja *Essa noite foi maravilhosa* aproxima-se, em sua recepção, de um *status* “brega”, considerando a vizinhança que alguns críticos musicais e estudiosos aferem na relação entre o gênero sertanejo e o estilo brega.

Diferentemente das outras canções analisadas até aqui, *Wonderful tonight* e *Essa noite foi maravilhosa* são desenvolvidas a partir de uma estrutura que se aproxima da

²⁴ Vale lembrar que as canções contêm a mesma estrutura melódica, porém realizada em tons diferentes.

narrativa. Em ambas as canções, o enunciador narra em primeira pessoa a sua ida a uma festa na companhia de uma mulher, provavelmente sua esposa. Na canção anglófona, a hipótese do casamento é mais palpável, sobretudo pelo fato de o casal aparentemente morar junto; a mulher inclusive questiona ao companheiro qual roupa usar antes de saírem de casa. A versão, por sua vez, não sugere necessariamente esse tipo de união, tendo em vista que o casal “faz amor sobre o banco do carro” após a festa. De uma forma global, podemos dizer que as semelhanças das partes narrativas são mais evidentes nos momentos que precedem a festa e no decorrer da festa. As ações que sucedem a festa são mais divergentes, embora o desfecho da canção seja bastante parecido do ponto de vista linguístico.

A análise dos tempos verbais ajuda a demonstrar a convergência entre as canções. Ambas iniciam-se com versos que indicam ações contínuas – “She’s wondering what clothes to wear” / “A noite vem vindo, estrelas brilhando em nós” –, construindo a ambientação anterior à festa. Nas segunda e terceira estrofes, há um predomínio do presente do indicativo, no português, e do *simple present*, no inglês – “We go to a party and everyone turns to see” / “No meio da festa tentam flertar você” –, em expressões relativas às ações que ocorrem no momento da festa. Por fim, a última estrofe de cada canção apresenta uma visão retrospectiva da noite vivenciada pelo casal, utilizando verbos no passado: “You were wonderful tonight” / “Mais uma noite em que a gente foi feliz”.

A história narrada nas duas canções inicia-se com uma atmosfera de contemplação. Enquanto a mulher se apronta para a festa, o homem faz elogios à amada e a incentiva, quando perguntado se ela realmente estaria bonita. A principal diferença entre a primeira estrofe das duas canções consiste no fato de a canção-base referir-se à maquiagem e ao penteado para criar o pano de fundo elogioso, enquanto a versão estabelece uma conjunção entre o ser amado, por meio do sorriso e da voz, e fenômenos naturais, a vinda da noite e o brilho das estrelas, outro caminho possível para anteceder e constituir o elogio.

A expressão “I say yes”, ainda na primeira estrofe, tornou-se “Digo que sim” na versão. Esse processo, supostamente uma “tradução literal”, não age isoladamente, pois interfere em toda a estrutura rítmica da música. Embora a canção anglófona apenas aponte a beleza da mulher em questão (“You look wonderful tonight”), a versão acrescenta a essa qualidade um sentimento de posse, de exclusividade (“Toda linda só pra mim”), justamente porque, no processo de produção da versão, pôde-se escolher a palavra “mim” por ressoar as vogais tônicas de “assim”, do verso anterior, e “sim”, do mesmo verso, diferente das rimas “right” e “tonight”, em posições análogas na canção anglófona. Lembremos que, em poesia e

em letra de música, a carga semântica muitas vezes subordina-se à sonoridade, atenuando esse tipo de diferença em adaptações e/ou traduções.

A segunda estrofe, em ambas as canções, estabelece um momento de tensão: devido à esplendorosa beleza da mulher, ela torna-se o centro das atenções da festa, fato que instaura uma rápida instabilidade na relação do casal. Essa tensão é tratada de forma um pouco mais direta na versão brasileira, na qual “tentam flertar” a mulher. A canção anglófona, por sua vez, apenas retrata os convidados da festa olhando para a mulher com admiração, sem expressar explicitamente as suas intenções. A situação incômoda resolve-se de forma mais direta, também, na canção em português: a mulher abraça o companheiro, dizendo não se importar com os flertes. O circunlóquio da canção-base consiste no ato de a mulher perguntar se o companheiro sente-se bem e ele responder que sim, aliviando a tensão. A utilização da palavra “wonderful” no verso em questão evidencia um jogo de sentidos entre o exterior e o interior: enquanto “I feel wonderful tonight”, da segunda estrofe, aponta para um estado sentimental do enunciador, o verso “You look wonderful tonight”, da primeira estrofe, aponta para um estado físico, a beleza da mulher.

A diferença entre o flerte na canção brasileira e os olhares alheios na canção-base, em nossa perspectiva, não pode ser relacionada à padronização de dado comportamento sexual nacional, supostamente mais contido na Inglaterra e mais escancarado no Brasil. Em contrapartida, é inegável que cada canção cria, nessa segunda estrofe, acontecimentos discursivos singulares. Embora possa haver certa busca por “fidelidade” à canção base, a questão do desejo extraconjugal é tratada de forma substancialmente diferente, produzindo efeitos de sentido não convergentes.

A terceira estrofe, ou refrão, da versão inicia-se com uma sentença – “Essa noite eu sou o homem mais feliz que o amor já fez” – que pode indicar, ao crítico musical interessado em avaliar a qualidade da canção, a presença do exagero sentimental, suposta característica da música brega. Na mesma posição, a canção-base contém os versos “I feel wonderful because I see the love light in your eyes”. Resta questionarmos se “enxergar a luz do amor”, ou o “amor brilhar nos olhos da amada”, é uma expressão tão exagerada quanto “ser o homem mais feliz que o amor já fez”. Sugere-se, com essa comparação, que a constituição do *status* brega não é legitimada estritamente pela configuração intrínseca das letras das canções.

O término da terceira estrofe das duas canções, a partir de construções linguísticas diferentes, também corrobora a possível busca por fidelidade à canção-base. Enquanto, em *Wonderful Tonight*, os versos “You just don’t realize how much I love you” exprimem a impossibilidade de a companheira apreender tão grande amor, a canção de Leandro e

Leonardo explora essa inefabilidade a partir da inclusão de um silêncio significante: “Meu silêncio quer dizer pra você mais uma vez como eu te amo”. O inapreensível e o inefável entram em uma conjunção possibilitada pelo próprio teor romântico das canções, ambas apresentando uma perspectiva positiva da relação amorosa.

O ponto de maior divergência é a última estrofe das canções. O início e o fim delas são, em contrapartida, bastante semelhantes. Essa proximidade consiste, quanto ao verso final, na apresentação de uma visão retrospectiva. O verso inicial assemelha-se por exercer a função de indicar o fim da festa, a partir de estratégias singulares em cada canção: enquanto “It’s time to go home now” pressupõe o fim da festa de modo implícito, “As luzes se apagam, a festa acabou”, apesar de inicialmente apresentar um índice – o apagar das luzes –, encerra-se com a indicação explícita do fato narrado.

É depois de acabada a festa que as histórias narradas recebem um rumo um pouco diferente. O desfecho da canção-base cria uma atmosfera de ternura, relatando a ida do casal, ao final da noite, para a cama. A mulher dirige o carro e ajuda o companheiro a deitar-se, pelo fato de ele estar com dor de cabeça após a festa. A versão, por outro lado, encerra-se ainda no carro, com a referência à prática sexual, uma espécie de auge da noite de plena felicidade do casal. “Fazemos amor” não se configura exatamente como sinônimo de “amamos”, expressão que pode ou não suscitar o ato sexual. Ademais, a sequência “sobre o banco do carro” indica que há um panorama propriamente físico envolvido na ação descrita. É justamente após o verso “Sobre o banco do carro fazemos amor” que há a única menção à palavra “maravilhosa”, presente no título da versão.

O desenrolar das histórias é diferente, mas não contraditório, pois a perspectiva sobre o amor continua sendo de contemplação e satisfação. Por outro lado, a ênfase concedida ao sexo produz efeitos de sentido peculiares. Podemos concebê-la como uma forma de vulgarizar o sentimento? E o mais importante: essa vulgarização é o diferencial para que se atribua o *status brega* a Leandro e Leonardo e não a Eric Clapton?²⁵. Suposições como essas agem no sentido de estabilizar e justificar as classificações musicais, rede de conceitos que adquirem sentido no interior das formações discursivas. As descontinuidades desse tipo de associação, no entanto, são evidenciadas a partir da investigação de outros gêneros musicais, como o próprio rock, haja vista a famosa expressão *Sex, drugs and rock 'n' roll*.

A partir de uma análise que investiga as singularidades e não as universalizações, estabelece-se o primado da exterioridade sobre a “essência” interna das canções. A atribuição

²⁵ Vital (2012) relaciona a palavra “brega” a “show de sensualidade extrema e música vulgarizada”, em artigo do campo da Sociologia.

de classificações como “sertanejo”, “brega” e “rock”, portanto, é perpassada pela regulação desses conceitos em enunciados pré-construídos acerca dos gêneros musicais e dos artistas suscetíveis de serem encaixados em cada compartimento. É por esse motivo que recorremos novamente à circulação das capas de álbum, à questão do nome de autor, aos contextos de recepção das canções, dentre outros fatores que, constituindo a exterioridade das canções, regulam a imagem do “artista de rock” e da “dupla sertaneja” na mídia e, consequentemente, frente ao público e à crítica. O funcionamento das versões no âmbito musical é, portanto, bastante peculiar, pois a manutenção de estruturas melódicas e a mudança de idiomas, isoladas de todo um complexo discursivo, não apontam para a direta definição dos sentidos decorrentes desse novo objeto.

Com relação à tensão entre tradução e adaptação, problemática abordada no tópico anterior, o aspecto que melhor define a não interpretação da versão como “tradução”, longe de ser determinado por um suposto “nível de fidelidade”, é o funcionamento dessa canção frente ao público e às práticas empreendidas na circulação e na recepção do produto cultural. Em outras palavras, o público que ouve *Essa noite foi maravilhosa* não a ouve como uma espécie de “substituição à obra original”, nem como um modo de suplantar dada “inacessibilidade linguística”, diferentemente do que pode ocorrer com relação à leitura de um conto traduzido, por exemplo.

4. A FORMAÇÃO DO CONCEITO “BREGA” NA MÚSICA

O termo “brega” foi recorrentemente citado nas análises das canções, ou por estabelecer relação de derivação com a palavra “tecnobrega” ou por tornar-se centro de debates concernentes ao mau gosto musical. Sendo assim, este capítulo tem a função específica de discutir o funcionamento do conceito “brega” em dadas formações discursivas. No primeiro tópico, desenvolvemos uma reflexão sobre a prática da classificação em gêneros e estilos musicais, concebendo-a como um mecanismo de estabilização lógica da “realidade”. Em seguida, focalizamos algumas narrativas de origem sobre a palavra “brega” e a constituição de seu *status* qualitativo. Por fim, o último tópico discute associações entre os conceitos “brega” e “kitsch”, abordando as especificidades das redes conceituais nas quais emergem tais objetos discursivos.

4.1. O classificar enquanto prática discursiva

Os sujeitos, ao sustentarem posicionamentos acerca do “real”, exercem tentativas de estabilizá-lo, obedecendo a determinada organização lógica. Desse modo, a interpretação daquilo que é dado a ver constitui-se a partir dos fragmentos de estabilização que “confortam” o sujeito nas complexas tarefas de definir, conceituar, nomear, classificar, enfim, posicionar-se discursivamente. É a partir desse envolvimento do sujeito com as tentativas de estabilizar o “real” que se fundam algumas das principais bases para a teoria das formações discursivas, primordial na apreensão da Análise do Discurso.

O uso de expressões classificatórias na marcação de diferenças entre músicas e artistas, seja por meio de denominações mais específicas, como “Bossa Nova” e “Pagode”, seja por meio de denominações mais genéricas, como “Popular” e “Clássico”, contempla uma necessidade de homogeneidade lógica, que, de acordo com Pêcheux ([1975] 1997, p. 33), “se marca pela existência dessa multiplicidade de pequenos sistemas lógicos portáteis que vão da gestão cotidiana da existência [...] até as “grandes decisões” da vida social e afetiva”. O funcionamento das formações discursivas coloca em cena uma “bipolarização lógica das proposições enunciáveis” (PÊCHEUX, [1975] 1997, p. 33). Isso implica observar que, em um conjunto de enunciados possíveis, nem tudo pode ser dito – ou, pelo menos, legitimado –,

tendo em vista a tentativa de estabilização que eventualmente propõe-se como verdadeira. Para citarmos um exemplo, uma sentença como “Exaltasamba é um grupo de rock” pode tornar-se suscetível de refutações em contato com dada rede de enunciados que a envolvem, como por exemplo, “O rock caracteriza-se pelo uso de guitarras elétricas, baixo e bateria”, “O pandeiro é característica do samba e do pagode”, dentre vários outros que, por mais que não estejam oficializados em nenhuma espécie de cartilha, são enunciados que corroboram a ilusão da homogeneidade lógica, na medida em que validam a “correta” utilização dos termos musicais classificatórios. Dentro de uma formação discursiva, tem-se a impressão de um funcionamento infalível e óbvio; porém, o fato de um sistema classificatório funcionar com regularidade e certa coerência interna não exclui a ocorrência de polêmicas, provenientes tanto do embate entre diferentes formações discursivas, quanto de contradições no interior da própria formação discursiva.

A utilização do termo “brega” como demarcador classificatório instaura diversas problemáticas, pois, além da condição de estilo musical, o “brega” suscita, de forma peculiar, questões de ordem qualitativa. Uma das causas para que isso ocorra é o fato de a palavra “brega” ser utilizada para caracterizar não apenas estilo musical, mas também pessoas, roupas, decorações etc., com caráter frequentemente pejorativo. Se o próprio ato de classificar implica atribuir qualidade é porque algo não funciona tão perfeitamente como previsto a partir da homogeneidade lógica a que se submete uma formação discursiva.

Ao estudar os sistemas de representação que vigoraram entre a Idade Clássica e a Idade Moderna, Foucault ([1966] 2002) dá destaque aos sistemas classificatórios que, no contexto epistemológico da Idade Clássica, validava-se diante da ideia de representação ligada à ordenação das coisas por meio de uma análise que se propunha “racionalista”. Nesse sentido, os sistemas classificatórios funcionavam a partir de certa regularidade, conforme explica Foucault, valendo-se de exemplos da História Natural:

Fazer a história de uma planta ou de um animal era tanto dizer quais são seus elementos ou seus órgãos, quanto as semelhanças que se lhe podem encontrar, as virtudes que se lhe atribuem, as lendas e as histórias com que se misturou, os brasões onde figura, os medicamentos que se fabricam com sua substância, os alimentos que ele fornece, o que os antigos relatam dele, o que os viajantes dele podem dizer. A história de um ser vivo era esse ser mesmo, no interior de toda a rede semântica que o ligava ao mundo (FOUCAULT, [1966] 2002, p. 176-177).

Com a emergência do racionalismo, a caracterização de elementos já não podia se encerrar nas análises de fatores intrínsecos aos seres. É diante dessa necessidade que os

sistemas taxonômicos começam a ganhar espaço na História Natural. Passa-se a observar o ser em relação a outros seres e, por conseguinte, efetua-se a comparação de características que os diferenciam e os identificam: “O lugar dessa história é um retângulo intemporal, onde, despojados de todo comentário, de toda linguagem circundante, os seres se apresentam uns ao lado dos outros, com suas superfícies visíveis, aproximados segundo seus traços comuns e, com isso, virtualmente analisados e portadores apenas de seu nome” (FOUCAULT, [1966] 2002, p. 179). O ato de classificar, por transparecer certo caráter atemporal, tal como uma estrutura que subsiste em si mesma, ainda não se configura em concordância com o corte epistemológico a partir do qual a apreensão dos seres ganha um teor mais denso de historicidade. Chega-se a um momento em que não basta enquadrar o ser frente aos seus semelhantes; ele precisa ser concebido em suas relações na e com a história. A vida dos seres constitui-se historicamente (História Natural dá lugar à Biologia), as riquezas adquirem valor a partir de relações históricas (Análise das Riquezas dá lugar à Economia) e, por fim, a própria linguagem tem sua história (Gramática de Port-Royal dá lugar à Filologia) e só se torna palpável a partir da consideração de sujeitos que vivem, trabalham e falam.

Um questionamento é suscitado pela sucessão de concepções arroladas por Foucault: o sistema classificatório, como modalidade de representação da realidade, ainda vigora ou, pelo menos, tem seu espaço nas práticas cotidianas? Como o próprio autor defende, a história se constitui de maneira descontínua – um sistema não substitui o outro e o exclui totalmente. O classificar, como observamos nas “taxonomias musicais”, ainda constitui um importante papel na apreensão da “realidade” pelo sujeito. O que interessa em nossas análises é o modo como os aspectos discursivos delineiam as classificações, implicando questões de ordem histórica e social. Estando a utilização do termo “brega” atrelada a uma formação discursiva, reguladora de um sistema de classificação particular, levantamos questões como, por exemplo: a posição do sujeito que qualifica o produto cultural, o *status* da canção enquanto objeto mercadológico e a relação da obra musical com o seu público-alvo.

A coerência interna das classificações musicais é estabelecida pela recorrência a uma rede enunciativa. As formulações sobre o Pagode, a MPB, o Samba, por exemplo, apenas adquirem valor de verdade quando remetidas aos enunciados que supõem um encaixe perfeito entre definições e nomenclaturas. Podemos encontrar funcionamento semelhante no exemplo arrolado por Foucault ([1966] 2002, p. 219-220): “A história natural [...] está no mesmo nível do jogo espontâneo que analisa as representações na lembrança, fixa seus elementos comuns, estabelece signos a partir deles e, finalmente, impõe nomes [...] A história natural só será uma língua bem-feita se o jogo for fechado: se a exatidão descritiva fizer de toda proposição um

recorte constante do real”. O jogo das representações precisa oferecer aos sujeitos a impressão de que a realidade está estabilizada, de que cada enunciado aponta para uma concepção verdadeira e lógica. Uma “língua bem-feita”, dessa forma, conforta o sujeito, confere sentido àquilo que por ele é enunciado.

A partir de aspectos discursivos, pode-se problematizar a função estritamente prática dos sistemas classificatórios. Assim como os termos “Laticínios” e “Limpeza”, inseridos em placas indicativas, ajudam o consumidor a encontrar os produtos pelos quais procura no supermercado, os termos “MPB”, “Rock”, “Pop”, em prateleiras de uma loja de CDs, são recursos válidos na hora de se filtrar os espaços de acordo com os variados gostos musicais. Longe de negar o fato de os sistemas classificatórios exercerem função prática no cotidiano, o que propomos é a reflexão sobre os fatores que possibilitam a emergência da diferenciação de produtos culturais em rótulos de teor classificatório.

Os argumentos que sustentam a atribuição de uma classificação a uma música ou a um artista são comumente corroborados pelo apontamento de peculiaridades de ordem musical e temática. Como exemplo, podemos citar a definição de “gênero” presente no *Dicionário musical brasileiro*:

Gênero: aspecto formal de uma obra musical de uma época ou escola que se faz distinta por uma combinação de fatores: quanto ao emprego do sistema sonoro de referência (modal, tonal, dodecafônico), quanto às características estruturais (no plano da composição – forma sonata, forma imitativa, tocata), quanto aos meios materiais de expressão (música vocal, instrumental, orquestral, de câmara), quanto ao texto (sacro ou profano) e quanto à função (ritual ou litúrgica, para a dança, para o trabalho). (ANDRADE, 1989, p. 242-243)

O trecho acima define as classificações de gênero a partir de critérios musicais acrescidos de distinções temáticas e funcionais. Nesse sentido, o sujeito socialmente “autorizado” a classificar músicas seria ou deveria ser habilitado para reconhecer elementos rítmicos, de compasso, de acorde, de escalas musicais etc. Em outro dicionário, podemos encontrar a seguinte descrição, envolvendo o verbete *gênero*: “A técnica da composição, digamos assim, determinada pela sua natural evolução estética, tem dado lugar a uma classificação de vários gêneros de música” (BORBA; GRAÇA, 1962, p. 566). Assim como a definição de Andrade (1989), esse trecho sustenta a ideia de que a diferenciação entre os vários gêneros musicais depende das peculiaridades de cada técnica de composição.

A relação entre os gêneros musicais e determinados padrões rítmicos tende a ser vista como direta e óbvia. Entretanto, aspectos de outra ordem são necessários para a elucidação de questões do tipo: Quais condições de produção possibilitaram o aparecimento da expressão “sertanejo universitário”? Por que esse termo emerge em um momento histórico no qual a população universitária cresce consideravelmente e não em outro lugar ou em outro momento da história brasileira? Estaria o acréscimo do determinante “universitário” ligado a dados objetivos mercadológicos e ao próprio deslocamento da imagem do sujeito universitário no Brasil? Sem estendermos tal assunto específico, tendo em vista que não é o foco desta pesquisa, notamos que a função prática da classificação e os parâmetros estritamente rítmicos são aspectos que, considerados de forma isolada, não explicam suficientemente todas as singularidades da atribuição de gêneros e estilos.

A revista *Veja*, no ano de 2010, elegeu os “dez maiores ícones brega da música brasileira”. Para sustentar os critérios dessa eleição, algumas caracterizações foram realizadas: “O que mais atrai no estilo brega? É o visual bizarro, a falta de noção ou o talento imenso para tirar sarro? Não importa. Alguns artistas brasileiros apostam tanto no popularesco que o que seria chamado de ridículo chega a fazer (muito) sucesso” (VEJA, 2012). Em vez de evocar elementos sonoros ou temáticos, a matéria expressa certas atribuições de valor: visual bizarro, falta de noção, propensão ao sarro e ao ridículo.

Os sentidos associados ao estilo brega relacionam-se com as apreensões pejorativas que a circulação da expressão adquiriu ao longo da história. O verbete “brega”, no dicionário Houaiss, por exemplo, é definido como: “Que ou quem não tem finura de maneiras; cafona; de mau gosto, sem refinamento, segundo o ponto de vista de quem julga; de qualidade reles, inferior; na Bahia, zona de meretrício” (In: CABRERA, 2007, p. 7). Na supracitada matéria da revista *Veja*, o comentário de um leitor, ao polemizar a escolha dos dez ícones brega, atesta o teor depreciativo da palavra: “Causou-me surpresa ao ver Luiz Caldas nesta lista. Lastimável, desprezível e deplorável esta atitude da *Veja*”. A repulsa do leitor baseia-se no funcionamento de pré-construídos que, embora não estejam efetivamente ditos, constituem o seu discurso: sendo brega equivalente a música de mau gosto e considerando-se a qualidade de Luiz Caldas a partir de uma perspectiva positiva, torna-se inconcebível a inclusão do artista na lista proposta pela revista. Em nenhum momento, a matéria se refere aos cantores “brega” como “artistas de má qualidade”; porém, esse aspecto povoia a produção de sentidos engendrada na relação entre artista, estilo e público.

O livro *Do brega ao emergente*, cujo principal objetivo é definir os elementos característicos do estilo brega, funda alguns de seus argumentos na ideia de que “a mercadoria

musical brega expõe o sentimento pelo sentimento, retalhando-o sempre às mesmas circunstâncias e codificando-o de modo a não retratar necessariamente o sentimento existente na realidade" (JOSÉ, 2002, p. 95). Nessa perspectiva, não basta um artista utilizar o amor como tema principal de suas canções para que seja considerado brega. Pressupõe-se a existência um modo específico de ser romântico que afasta tais músicos e compositores de um *savoir-faire* artístico considerado ideal.

Dentre os pré-construídos sobre a música brega, o estigma da repetição de clichês românticos é um elemento recorrente: "em momento algum [o artista brega] consegue propor sua mensagem como original" (JOSÉ, 2002, p. 81). Outros enunciados ressaltam uma suposta estrutura musical simplória: "Os ouvidos são sensibilizados por estruturas muito parecidas, mesmo em se tratando de peças musicais com arranjos distintos e diversificados [...] a sensibilização auditiva corre por conta de estruturas melódicas de fácil reconhecimento" (JOSÉ, 2002, p. 92). Vale destacar que a constatação da falta de originalidade, tanto das letras quanto da música, apoia-se em dadas concepções provenientes de domínios de saber socialmente legitimados, como algumas teorias musicais, literárias e estilísticas.

Não cabe ao analista do discurso ratificar ou negar as verdades desencadeadas a partir de posicionamentos específicos, tais como os observados na matéria da revista *Veja* e no livro *Do brega ao emergente*, tampouco estabelecer conclusões como "isso é realmente brega" ou "esses critérios de classificação musical estão de acordo com a realidade". O que problematizamos, por outro lado, é a existência de um funcionamento enunciativo que legitima dadas verdades. Se uma classificação funciona no âmbito musical, o sujeito que a realiza em seus enunciados vale-se de construções conceituais exteriores e anteriores às singulares situações de enunciação.

As formações discursivas reúnem conjuntos de enunciados que se constituem com certa regularidade quanto ao sistema de dispersão, às escolhas temáticas, aos conceitos e aos objetos. Nesse sentido, pode-se afirmar que os posicionamentos observados na matéria da revista *Veja* e no livro *Do brega ao emergente* são geridos por semelhantes regras enunciativas. Ao passo que se legitimam pela admissão de discursos autorizados em dados contextos, como o discurso da teoria musical e o discurso estético, assim o fazem para possibilitar a constituição e a defesa de um conjunto de obras e artistas que, no âmbito musical, se ajustariam a um nível inferior.

A análise da incidência do termo brega na caracterização de determinados artistas suscita as contradições e as descontinuidades existentes no interior das formações discursivas. Afirmar que a música de Waldick Soriano é brega por apresentar uma "estrutura melódica

simples” tem o mesmo valor para quando se considera alguma canção do gênero punk rock, cujas melodias não costumam variar mais do que três acordes? Seguindo a mesma linha de raciocínio, afirmar que a música de Waldick Soriano é brega por apresentar um “romantismo exagerado” tem o mesmo valor para qualquer música cuja temática explore a total submissão ao ser amado? Os conceitos suscitados por uma formação discursiva, portanto, não funcionam universalmente, embora haja certa ilusão de estabilidade.

As descontinuidades que atravessam esse funcionamento enunciativo abrem espaço a questões como a estigmatização de determinados públicos e setores sociais. Nesse sentido, “ser brega” não é uma das causas da estigmatização, mas sim um de seus efeitos. Isso não implica afirmar ou negar o teor de verdade dos posicionamentos que sustentam dadas redes conceituais. “Longe de serem ideologias mentirosas, os discursos cartografam o que as pessoas realmente fazem e pensam, e sem o saber” (VEYNE, 2011, p. 51). Para o analista do discurso, não se trata de descobrir a verdade que supera desconfianças, mas descrever o funcionamento de um discurso a partir das singularidades de sua dispersão.

4.2. A discursivização do “brega” e suas narrativas de origem

A investigação sobre os sentidos de uma palavra frequentemente recorre à questão da “origem”, como se ela resguardasse um sentido essencial e legítimo. A noção de origem, entretanto, precisa ser problematizada com cuidado em se tratando de construções discursivas. Veyne (2011), ao analisar aspectos discursivos do cristianismo, alerta-nos que, se as raízes desse conceito existem, “elas estão cortadas há muito tempo” (p. 113). Em outras palavras, objetos conceituais – tais como “brega” e “cristianismo” –, que se constituem em redes enunciativas no interior de formações discursivas, não cessam de se reconstruir e se adaptar. Nessa perspectiva, não cabe ao analista do discurso delimitar a origem como um fato definitivo, pois tal origem, além de ser inalcançável (ou alcançável por meio de efeitos do real), não é imprescindível à análise das ocorrências singulares de um termo.

A argumentação do parágrafo anterior, entretanto, não impede que, em diversos meios, sejam difundidas narrativas de origem concernentes à palavra “brega”. Defendemos, em nossa perspectiva, que essa origem é “acontecimentalizada”, isto é, acontecimentos são narrados e, a partir do tratamento de dados posicionamentos discursivos (não apenas do enunciador, mas também do enunciatário), produzem efeitos de sentido diversos. “A narrativa do acontecimento, sob sua forma singular e/ou coletiva, é a forma histórica mais acabada de

experimentação do real ao longo da existência da humanidade” (GUILHAUMOU, 2009, p. 138). A apreensão de um acontecimento como verdade corrobora o desfazimento de alguns “nós” da realidade, incapturável em seu todo. Guilhaumou (2009) explica que:

No enunciado de arquivo, elementos descritivos e dados reflexivos são inseparáveis. Descrever o itinerário de um sujeito, a organização de um objeto e a formação de um conceito no interior de um dispositivo acontecimental é dar-se conta, ao mesmo tempo, de sua dimensão interpretativa (p. 125).

A investigação sobre a “origem” de um conceito envolve a difusão e, por vezes, a fusão de determinadas interpretações. Além disso, as estratégias utilizadas para se narrar um acontecimento não podem deixar de fazer face às implicações linguísticas, aos “limites impostos pela língua empírica a toda interpretação” (GUILHAUMOU, 2009, p. 131). Um acontecimento discursivo, portanto, constrói o “fato verdadeiro” de acordo com a específica utilização da língua, podendo produzir ou não os efeitos pretendidos. No caso da “origem etimológica”, essa questão é ainda mais evidente, tendo em vista que a argumentação perpassa fundamentalmente os aspectos materiais da palavra investigada.

Uma das estratégias mais utilizadas para se explicar o “significado” de uma palavra, quando não se recorre diretamente a uma “origem etimológica”, é a procura por relações sinônimas. O trabalho do historiador Araújo (2007), por exemplo, apresenta o conceito “brega” como uma variação do termo “cafona”, explicado, por sua vez, a partir de uma perspectiva etimológica:

A palavra “brega”, usada para definir esta vertente da canção popular, só começou a ser utilizada no início dos anos 80. Ao longo da década de 70 [...] a expressão utilizada é ainda “cafona”, palavra de origem italiana, *cafóne*, que significa indivíduo humilde, vilão, tolo. Divulgada no Brasil pelo jornalista e compositor Carlos Imperial, a expressão “cafona” subsiste hoje como sinônimo de “brega” (ARAÚJO, 2007, p. 20).

Apesar de não narrar uma origem para o termo “brega” em si, o historiador realiza um percurso bastante recorrente. Trata-se de responder: a partir de que momento histórico a palavra começa a ser utilizada e as possíveis causas. Em nota, Araújo (2007, p 377) explica que: “Esta palavra [brega] alcançou popularização definitiva a partir de 1984, quando o cantor Eduardo Dusek lançou com grande sucesso o LP *Brega chique, chique brega*”. A evidenciação de datas e causa ocorre, de forma análoga, com as chamadas escolas literárias, conforme divisão proposta por alguns historiadores da literatura. Em relação ao Naturalismo

brasileiro, por exemplo, costuma-se dizer que foi impulsionado por certas tendências científicas e que surgiu a partir da publicação de *O mulato*, de Aluísio de Azevedo, em 1881. Esse tipo de estabilização ajuda a constituir objetos de discurso – tanto “brega” na música, quanto “Naturalismo” na literatura –, cristalizando-os como fragmentos de realidade logicamente identificáveis em domínios de saber.

Os acontecimentos discursivos relativos ao nascimento da palavra “brega” organizam-se em heterogêneas narrativas de origem, que mesclam saberes aparentemente factuais e insólitas tramas do acaso. Em uma entrevista coletiva de artistas²⁶, datada de 1988, algumas tentativas de narrativização podem ser destacadas:

Wando, cantor apontado como o melhor exemplo da tendência brega, conta que, numa cidade do Norte ou do Nordeste havia uma boate que se chamava Manoel da Nóbrega e apresentava artistas do gênero Waldick Soriano. Um dia roubara o *Nó* e ficou apenas Manoel Brega na tabuleta; as pessoas começaram a dizer “vamos ao brega” e, de repetição, nasceu a palavra. O cantor Moraes Moreira endossa a explicação, contando uma variação: Manoel da Nóbrega seria uma rua “da pesada” na Bahia e a chuva teria desbotado o *Nó* (JOSÉ, 2002, p. 11).

Na história atribuída ao cantor Wando, há dois aspectos que apontam para uma delinearção remota e imprecisa: a hesitação sobre o local onde o acontecimento se desenvolve (“numa cidade do Norte ou do Nordeste”) e a presença de marcadores temporais que expressam um passado não datado, incerto (“um dia”, “havia uma boate”). Em contrapartida, a construção de uma trama perpassada pelo roubo das primeiras letras da tabuleta e pela popularização instantânea de uma expressão “não planejada”, *Manoel brega*, pode persuadir o enunciatário a interessar-se pela capacidade explicativa dessa narrativa de origem. A variação atribuída ao cantor Moraes Moreira, por sua vez, localiza o acontecimento em um espaço singular, embora amplo, a Bahia; e, com relação à trama, insere a influência de um fenômeno natural no apagamento das duas primeiras letras de *Nóbrega*.

Não se trata de desvendarmos qual das narrativas de origem é mais factível, mas sim de observar o modo como elas criam efeitos de real a partir de diferentes estratégias de convencimento. “Existe em cada história um processo de significação que visa sempre ‘preencher’ o sentido da História” (CERTEAU, [1975] 2002, p. 52). Ambas as narrativas reúnem significantes para construir “fatos” que, por conseguinte, adquirem valores singulares a partir das formas de preenchimento das lacunas históricas.

²⁶ Entrevista coletiva que antecedeu à inauguração da casa de espetáculos Olympia, localizada em São Paulo.

Em matéria produzida pela TV Diário, afiliada cearense da Rede Globo de Televisão, podemos observar outra perspectiva sobre a origem da palavra:

Uma hipótese é que venha dos prostíbulos nordestinos em que esse tipo de música era usado para embalar os romances de aluguel. Aventa-se que o termo derive do “Nóbrega” da Rua Manuel da Nóbrega, em Salvador – rua esta que ficava numa região de meretrício da capital baiana. Outra origem provável para a palavra *brega* seria originária do Rio de Janeiro, como uma corruptela da gíria “breguete”, palavra pejorativa e preconceituosa, usada pela classe média para designar empregadas domésticas e que, por extensão, passou a designar também seu gosto característico de origem popular.²⁷

O enunciador “admite”, a partir de expressões como “uma hipótese” e “aventa-se”, a imprecisão da narrativa de origem em questão. No entanto, salvo algumas inclusões espaciais (Salvador) e descritivas (zona de meretrício), a narrativa assemelha-se àquela atribuída ao cantor Moraes Moreira. A constante referência à prostituição – prostíbulo, romances de aluguel e meretrício –, no entanto, produz efeitos de sentidos singulares, na medida em que associa o “*brega*” a práticas socialmente execradas. A segunda possibilidade citada pela matéria, por sua vez, recorre à similaridade fônica e associa “*brega*” a “*breguete*”, evidenciando a relação entre tal conceito e aspectos socioeconômicos.

Além do discurso jornalístico, podemos citar outra fonte socialmente legitimada quanto à circulação de informações e à construção de saber: os dicionários. O *Novo Dicionário Aurélio* (1999), por exemplo, equipara *brega* a “deselegante” e “cafona”, palavras que, sob dadas condições de produção, apresentam sentidos pejorativos. Já Antônio Houaiss, (*apud* JOSÉ, 2002) atesta uma suposta relação diacrônica entre “*brega*” e “*esbregue*”, sinônimo de algo mal feito. Vale destacar que “*esbregue*” e “*breguete*” – termo apontado pela reportagem da TV Diário –, embora não se sobreponham semanticamente ao termo “*brega*”, indicam aspectos que constituem alguns de seus sentidos: o popular (de “*breguete*”) e o mal feito (de “*esbregue*”).

A tendência em focalizar a sonoridade da palavra é observada em diversos exemplos. O cantor Léo Jaime afirma, jocosamente, que: “*brega* é o que está entre o braga e a briga” (*apud* CABRERA, 2007, p. 7). Essa declaração suscita, dentre outras coisas, a opacidade do signo linguístico, que, de forma aparentemente despretensiosa, é apenas uma possibilidade de realização em meio a determinadas relações paradigmáticas. Ao mesmo tempo em que a

²⁷ Disponível em: <http://blogs.tvdiairio.tv.br/>. Acesso em 06/06/2012.

explicação do cantor afasta-se de uma lógica relativa a acontecimentos históricos “factuais”, aproxima-se de uma outra lógica, a da língua.

Burke (1992, p. 33), abordando a problemática das fontes e das explicações na prática dos historiadores, afirma que “o acordo tradicional sobre o que constitui uma boa explicação histórica foi rompido”. Com a denegação da ideia de acesso direto aos dados brutos da realidade, resta ao pesquisador o trabalho com a construção de acontecimentos discursivos, isto é, acontecimentos narrativizados a partir de estratégias enunciativas gerenciadas por uma formação discursiva em particular. A heterogeneidade de explicações sobre a história e a origem do termo “brega” evidencia, em certo sentido, a fragmentação do “fato” propriamente dito.

Além de contemplarmos as narrativas de origem, é necessário apreendermos o modo como a palavra “brega” funciona discursivamente em dadas redes conceituais. Sendo assim, pode-se questionar o estatuto do conceito quando elevado à condição de estilo. Dourado (2004, p. 123), em seu *Dicionário de termos e expressões da música*, define estilo como: “Maneira particular de se compor e tocar, associada a um compositor, intérprete ou lugar (estilo alemão, estilo napolitano, estilo mozartiano, estilo rococó)”. Por outro lado, a palavra “estilo”, em expressões como “estilo brega”, também estabelece algumas relações com a noção de gênero, exposta no mesmo dicionário com as seguintes palavras: o gênero “designa formas consolidadas de composição como o rock, o jazz, o lírico ou o sinfônico. De maneira mais restrita, pode indicar uma variedade de estilos e correntes musicais que comungam de certa identidade entre si” (DOURADO, 2004, p. 146).

Tanto em estilo (maneira particular) como em gênero (forma consolidada de composição), o lugar de um conceito como “brega” constituir-se-ia a partir de formas descritíveis e regulares, aspectos logicamente identificáveis nas canções produzidas. Refere-se ao blues a partir de dada utilização da escala pentatônica, à valsa pelo emprego de determinados compassos, ao forró pela utilização de instrumentos como sanfona e triângulo, e assim por diante. Esse tipo de estratégia, em relação ao “estilo brega”, desenvolve-se de forma peculiar. Podemos considerar, por exemplo, o cruzamento com outros gêneros e estilos, tendo em vista a emergência dos termos “breganejo” e “tecnobrega”.

Nesse panorama, podemos definir o estilo musical brega a partir de um conjunto pontual de características literomusicais? A identificação entre canção e estilo, em nossa perspectiva, não ocorre a partir de uma transparência entre características latentes do estilo e características encontradas na canção, pois há o funcionamento de pré-construídos que regulam a produção de sentidos na circulação e na recepção de obras musicais. Assim, afirmar

que uma canção é brega pelo fato de ser exageradamente romântica pressupõe não apenas a relação entre característica e estilo, mas também, e fundamentalmente, a concepção de “brega” em determinada formação discursiva e as representações imaginárias sobre o artista que interpreta a canção.

Foucault ([1969] 2000a) afirma que a rede conceitual instaurada em um discurso envolve uma particular relação de vizinhança entre objetos, constituídos a partir de uma mútua delimitação. A fim de exemplificar esse funcionamento, podemos analisar a expressão “artesãos da música”, utilizada no *Almanaque da música brega* em referência aos cantores e grupos assim concebidos: “Pretendo aqui mapear uma boa parte da música e dos artistas que, ou pertenceram ou ‘namoraram’ em algum momento a música brega sem, no entanto, desvalorizar o trabalho desses artesãos da música” (CABRERA, 2007, p. 7). Considerando não apenas a vizinhança dos objetos – o “brega” e os outros estilos musicais –, mas também processos de hierarquia e subordinação, enfatizamos a relação entre os conceitos de Arte e Artesanato. Por que o sujeito enuncia, em dado momento, “artesãos” e não “artistas”?

Os efeitos de sentido produzidos por esse enunciado relacionam-se com a questão do *status* de objeto artístico. A produção musical brega, equiparada ao “artesanato”, não alcançaria o nível da arte, de acordo com dados posicionamentos discursivos. Desse modo, associar um cantor à prática do artesão não é apenas descrever relações lógicas, mas avaliar a sua técnica e a sua importância cultural. Em princípio, realiza-se um comentário elogioso, que parece apontar para a valorização do estilo brega. No entanto, a alternância entre o emprego de artistas e artesãos demonstra certo resquício de interrogação sobre o caráter artístico das canções desse estilo. O enunciador é, de certa forma, “trapaceado” pela própria língua, pois, em um comentário pretensiosamente positivo, funcionam brechas interpretativas que produzem efeitos de sentido até mesmo contraditórios. O caráter artesanal sugere a canção brega como produto ordinário, massivo e comercial.

Conforme explica Certeau ([1975] 2002, p. 32), “a espessura e a extensão do ‘real’ não se designam, nem se lhes confere sentido senão em um discurso”. Não objetivamos, com as questões levantadas, desvelar o “significado profundo” da palavra “brega”, mas sim descrever o modo como ela produz sentidos em singulares acontecimentos discursivos. Nessa perspectiva, as diversas narrativas de origem e a apreensão do brega como estilo musical no interior de dadas redes conceituais são aspectos que movimentam e ressignificam essa palavra em enunciados efetivamente realizados.

4.3. O “brega” e o “kitsch”: representações sobre o público

A ocorrência do termo “brega”, quando relacionada ao funcionamento discursivo de determinados parâmetros classificatórios, evidencia a emergência de um paradigma bastante análogo àquele concernente ao kitsch no interior da arte contemporânea, conforme teorizado pelo filósofo Abraham Moles ([1971] 2007). Sua obra intitulada *O kitsch* é um material citado com certa recorrência em estudos literários, sociológicos, artísticos. O objetivo deste tópico é desenvolver um estudo sobre as regras enunciativas que regulam, a partir de dadas formações discursivas, a estigmatização do chamado “estilo brega” como um gênero musical inferior, traçando um paralelo com a suposta onipresença do estilo kitsch na arte – característica defendida por Moles. A comparação entre o estilo brega na música e o modo de ser kitsch na arte sustenta-se a partir do caráter negativo que afeta tais classificações, resguardando-se as singularidades de cada um dos dois campos discursivos. Se uma formação discursiva define parâmetros sobre o que é uma boa obra de arte/ obra musical, é mister que sejam definidos, do mesmo modo, caracteres que se oponham aos positivos e, portanto, apontem uma forma “inadequada” de se produzir arte.

Uma ressalva é necessária: as obras *O kitsch*, de Abraham Moles, e *Do brega ao emergente*, de Carmen Lúcia José, são tomadas, neste tópico, como textos para análise, não se confundindo, portanto, com a perspectiva teórica que o estudo adota: a Análise do Discurso. A importância de enunciados provenientes dos meios acadêmico e científico na estabilização de saberes justifica a recorrência às duas obras: a primeira conta com uma grande abrangência em diversos campos de estudo e a segunda objetiva, explicitamente, estabelecer um conceito definitivo para o termo “brega”.

A formação de conceitos, por estar relacionada com a solidificação de verdades, exige certa modalidade de elaboração que produza a impressão de uma coerência interna, sugerindo a aplicabilidade irrestrita de um conceito. Na busca pela universalidade, o kitsch é assim definido por Moles ([1971] 2007, p. 10):

O termo Kitsch é pouco conhecido em francês e só foi utilizado ocasionalmente na literatura científica, em particular por E. Morin (*Esprit Du Temps*). Trata-se de um conceito universal, familiar, importante, que corresponde, em primeiro lugar, a uma época da gênese estética, a um estilo marcado pela falta de estilo, a uma função de conforto acrescentada às funções tradicionais, ao supérfluo do progresso.

Os enunciados desencadeados na formação desse conceito podem ser descritos a partir de três domínios arrolados por Foucault ([1969] 2000a). Em primeiro lugar, evidencia-se um “domínio de atualidade”, que compreende o que já foi dito sobre o tema – inclusive o que já caiu em desuso –, definindo o que é necessário dizer no presente. Ao atestar a unicidade da obra de Morin e a falta de conhecimento sobre o termo na língua francesa, o enunciador abre espaços à validação de novos parâmetros na formação do conceito “kitsch”. Em outras palavras, a relação linguisticamente descrita desses enunciados com o discurso de outrem contribui para a não descartabilidade daquilo que está prestes a ser dito. O conceito apresentado validar-se-ia, portanto, diante de uma falta, isto é, a partir daquilo que ainda não teria sido dito, ou pelo menos, não teria sido dito adequadamente. O “domínio de validade”, por sua vez, identifica proposições como falsas ou verdadeiras em determinada conjuntura. Esse aspecto começa a se delinear a partir de enunciados como “o kitsch é um conceito universal”, que, transcendendo à estrutura frasal propriamente dita, denega vários outros, como os hipotéticos “o kitsch é um fenômeno genuinamente brasileiro” ou “o kitsch é um fenômeno do século XIX”. Por fim, o “domínio de normatividade” constitui os critérios que excluem os enunciados não relevantes ou não pertinentes na definição dos conceitos. Em se tratando do kitsch, a relevância gira em torno de determinado campo discursivo, o artístico. Mesmo sendo passível de relações com temas econômicos (proposta mercadológica associada ao consumo de produtos kitsch) e sociais (adesão de determinadas classes sociais), o domínio de normatividade suscitado pelo enunciador estabelece fronteiras bastante delimitadas.

Dentre os diversos fatores citados na conceituação do kitsch, destacamos a sua suposta onipresença na História da Arte:

Se o Kitsch é eterno, tem, não obstante, seus períodos de prosperidade que estão ligados a uma situação social marcada pelo acesso à opulência. Nesse caso, o mau gosto é a etapa prévia do bom gosto que se realiza pela imitação das celebridades em meio a um desejo de promoção estética que fica pela metade (MOLES, [1971] 2007, p. 10).

Esse posicionamento do enunciador tende a negar o caráter contingente do kitsch, além de conferir-lhe um *status* a-histórico. O kitsch, não sendo apenas concebido como um eventual adjetivo classificatório, é alçado à condição de categoria concorrente em relação à própria noção de arte. Focalizando a relação de vizinhança entre os objetos conceituais, pode-se afirmar que, de acordo com tal formação discursiva, o kitsch não está no mesmo plano de termos como “barroco”, “gótico” ou “clássico”; afinal, não se discute a existência de um estilo individualizado, mas sim o fato de o kitsch querer ser arte, sendo apenas imitação. A

própria expressão “arte kitsch” parece constituir, a partir desses primeiros apontamentos, uma contradição intrínseca: ou uma obra constitui-se como arte ou como kitsch.

Segundo Moles (2007, p. 10): “O mundo dos valores estéticos não se divide mais entre o “Belo” e o “Feio”. Entre a arte e o conformismo, instala-se a imensa praia do Kitsch”. Embora o kitsch seja uma espécie de “não arte”, a inserção de um estudo sobre o tema no campo das Artes não provoca estranhamento. Isso ocorre porque a delimitação de saberes no interior desse campo recorre a enunciados que versam justamente sobre aquilo que não constitui uma obra de arte. O kitsch é, nesse perspectiva, objeto inerente à arte, um de seus “polos negativos”. Um objeto de discurso, como a “arte”, legitima-se em um campo de conhecimento socialmente validado porque existem “condições para que ele se inscreva em um domínio de parentesco com outros objetos, para que possa estabelecer relações de semelhança, de vizinhança, de afastamento, de diferença, de transformação” (FOUCAULT, [1969] 2000a, p. 51).

O lugar conferido ao kitsch é permeado pela qualificação realizada acerca desse tipo de produto cultural: a) aquilo que não alcança a originalidade, que é fadado à repetição; b) ou objeto de gosto duvidoso, porém socialmente aceito. “O kitsch aparece aqui como um movimento permanente no interior da arte, na relação entre original e banal. O Kitsch é a aceitação social do prazer pela comunhão secreta com um “mau gosto” repousante e moderado” (MOLES, [1971] 2007, p. 28). A relação de oposição entre o kitsch e a arte evidencia-se de forma um pouco mais volúvel quando o enunciador não hesita em denominar o kitsch como uma espécie de arte – a arte do aceitável:

A posição Kitsch situa-se entre a moda e o conservantismo, como a aceitação da “maioria”. Neste sentido, o Kitsch é essencialmente democrático: é a arte do aceitável, aquilo que não choca nosso espírito por uma transcendência fora da vida cotidiana, nem por um esforço que nos ultrapassa; e, sobretudo, se devemos superar nossas próprias limitações, por seu intermédio. O Kitsch está ao alcance do homem, ao passo que a arte está fora de seu alcance, o Kitsch dilui a originalidade em medida suficiente para que seja aceita por todos (MOLES, [1971] 2007, p. 32).

A constatação da falta de originalidade apoia-se em um fator basilar: a representação sobre o “consumidor” do kitsch. Atesta-se, como agente possibilitador dessa modalidade de produção cultural, um tipo determinado de público, referido linguisticamente como “a maioria”. Nota-se também a ideia de que o homem que consome a verdadeira arte não está no mesmo nível do homem que consome o kitsch. Afirma-se, de forma categórica, que a arte está

fora do alcance do “homem”; porém, o intradiscorso possibilita a interpretação de que certos homens podem alcançá-la (não os mesmos que consomem o kitsch).

Ao longo de seu estudo, Moles apresenta diversos fatores que caracterizariam o kitsch. Defende-se, por exemplo, a presença do princípio sinestésico, segundo o qual os produtos kitsch – como cartões perfumados e objetos funcionais de cores brilhantes – aproveitam-se exageradamente do uso dos sentidos. Argumentações desse tipo ajudam a constituir regras enunciativas para a validação do conceito; no entanto, é a inclusão do estereótipo de consumidor que coliga as demais regras enunciativas em um sistema conceitual internamente coerente, na perspectiva do sujeito interpelado por essa formação discursiva. Encara-se “o kitsch como aquela incapacidade do ser humano médio, da massa social, em elevar-se, a não ser por intermediários, à estatura de sua própria filosofia, de sua indústria e de seus produtos, e de aceitá-los enquanto tais” (MOLES, [1971] 2007, p. 162).

Os saberes movimentados pela aplicação do conceito “kitsch” não se encerram, portanto, em questões estritamente artísticas; eles são perpassados por aspectos relativos à produção da subjetividade. “Se não é permitido a ninguém escapar à mediocridade, há em todo indivíduo, e ainda mais no criador, uma vontade de absoluto, uma vontade de escapar à alienação da maioria” (MOLES, [1971] 2007, p. 225). Propõe-se ao enunciatário, como forma de emancipação, um escape ao caráter alienador do kitsch. Consequentemente, representações opostas sobre os sujeitos são estabelecidas: aqueles que se mantêm na mediocridade e aqueles que conseguem esquivar-se de uma sociedade alienadora.

No âmbito musical, quando se refere à falta de originalidade, à repetição de clichês, à combinação extravagante de elementos e ao gosto discutível, a palavra “brega” costuma ser bastante requisitada. Assim como o kitsch, o estilo brega caracteriza-se pela construção de determinado estereótipo relativo ao público consumidor:

O kitsch à brasileira é obrigado a operar com informações médias de um homem médio tipicamente brasileiro, mais preso, ainda, às formas tradicionais de cultura precedentes à industrialização do que se relacionando criativamente com formas e conteúdos que contenham a essência de organização da produção industrial de mercadorias (JOSÉ, 2002, p. 64).

Definindo “brega” como “kitsch à brasileira”, os enunciados acima sustentam determinada representação imaginária sobre o sujeito consumidor desse tipo de produto cultural: “um homem médio tipicamente brasileiro”. Tendo em vista o fato de o termo “brega” circular especificamente no Brasil, a associação ao conceito “kitsch” sofre um direcionamento peculiar, cujo ponto crucial recai, novamente, sobre a representação de um sujeito e das

identidades a ele atribuídas. Embasando-se em um discurso que relaciona o poder aquisitivo do indivíduo ao acesso a bens culturais, o enunciador concebe o consumidor do brega em um nível cultural inferior ao do consumidor do kitsch:

[O brega] foi criado, isso sim, pelo e para um homem médio, específico de países periféricos, que não tem o mesmo poder aquisitivo do homem americano, por exemplo, nem tampouco um repertório constituído das mesmas imagens, nem, ainda, manipula as diferentes modalidades de informação: pelo e para o homem brasileiro, a diluição total do original e a estruturação promocional do banal (JOSÉ, 2002, p. 64).

Esse tipo de enunciado implica dada representação sobre o brasileiro das classes proletárias, aqueles que hipoteticamente produzem e consomem a música brega. Na rede enunciativa que envolve tal representação, vários desdobramentos podem ser identificados. O artista Odair José, por exemplo, ficou conhecido como “o cantor das empregadas” durante grande parte de sua carreira. Identificações como essa não são estranhas à conotação negativa do estilo brega, pois ajudam a fundamentar a lógica segundo a qual o suposto baixo nível cultural de um público justifica a qualidade de suas escolhas musicais e artísticas.

Na constituição dos objetos discursivos kitsch e brega, os sujeitos enunciadores recorrem a discursos validados em determinados campos do conhecimento. Por isso, fala-se em “linguagem bem elaborada”, amparando-se em uma Teoria Literária; em “estrutura melódica complexa”, amparando-se em uma Teoria Musical; em “combinação inadequada de elementos”, amparando-se em debates no campo da Estética; em “cultura alienadora”, amparando-se em debates no campo da Sociologia e da Filosofia; e assim por diante. Pode-se concluir, no entanto, que a coerência dessas estratégias é regulada por dadas representações que não incidem apenas sobre os produtos culturais em si, mas também, e fundamentalmente, sobre os aspectos de seus entornos, sobretudo, a recepção.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste último capítulo é traçar um panorama, em caráter de conclusão, sobre o fenômeno analisado. Para isso, no tópico **Singularidades das canções do *corpus***, retomamos as principais regularidades enunciativas encontradas nas análises, aspectos que possibilitam a singularização das versões escolhidas frente a outras produções similares. No tópico **A questão identitária no rock**, abordamos o julgamento qualitativo das canções-base e versões, com ênfase nos estudos sobre a identidade e a diferença. O último tópico, intitulado **Atravessamentos discursivos na avaliação musical**, estabelece relações entre a proposta de análise que empreendemos – a partir da exterioridade constitutiva das canções – e os estudos sobre língua e sentido.

5.1. Singularidades das canções do *corpus*

As análises das versões brasileiras de canções anglófonas proporcionaram discussões sobre diversas questões, tais como a formação e a estabilização de conceitos, o julgamento qualitativo de obras artísticas, o embate entre grupos identitários e o funcionamento de perspectivas sobre a cultura nacional. Neste tópico, objetivamos discutir a emergência desses produtos culturais como um fenômeno bastante delimitado na contemporaneidade. Tendo em vista que existem outras canções produzidas a partir de processos similares, é necessário respondermos à questão: que aspectos reúnem as canções constituintes do *corpus* em um conjunto singular, delimitando-as em relação a outras produções culturais? A “arqueologia” de um enunciado – ou grupo de enunciados, no caso das canções selecionadas – deve levar em conta a relação do objeto em foco com os outros objetos que se avizinharam, fixando limites e possibilidades de enunciação.

Trata-se de compreender o enunciado na estreiteza e singularidade de sua situação; de determinar as condições de sua existência, de fixar seus limites da forma mais justa, de estabelecer suas correlações com os outros enunciados a que pode estar ligado, de mostrar que outras formas de enunciação exclui. (FOUCAULT, [1969] 2000, p. 32)

A expressão “versões brasileiras de canções anglófonas”, utilizada algumas vezes no decorrer de nossa dissertação, peca, em certo sentido, por generalizar o fenômeno, embora

saibamos que a especificação das questões de pesquisa nem sempre caibam em quatro ou cinco palavras. Considerando a significativa heterogeneidade das “versões brasileiras de canções anglófonas”, o que estabelecemos foi apenas um recorte, efetuado com base em certas regularidades. Esse recorte, ao singularizar-se como um fenômeno bastante delimitado, “exclui”, ou, ao menos, deixa de abarcar outras enunciações possíveis, outras “versões brasileiras de canções anglófonas” que emergem nos meios midiáticos com propriedades aparentemente idênticas. Esse percurso de definição de limites entre objetos só é possível, como demonstramos durante as análises, ao visualizarmos as canções no interior de campos de correlação, não apenas como objetos determinados por uma interioridade absoluta e supostamente essencial.

Conceber o fenômeno como um objeto discursivo e analisar as canções em uma perspectiva não essencialista são posturas que se sustentam a partir de uma particular tomada de posição em relação à concepção de “canção”. Assim como Costa (2011, p. 258),

Entendemos a canção como uma prática discursiva, isto é, como uma prática que envolve não apenas a produção de canções em si, mas também toda uma rede de produção discursiva que comenta, reproduz, divulga, cataloga etc. a música popular, efetuada por uma comunidade que habita diversos lugares em uma formações social (dos compositores e cantores até os editores de revistinhas de letras de músicas ou de *sites* na *Internet* onde discutem os aficionados, passando pela Academia).

A “produção da canção em si” configura-se como um nó que une diversas práticas enunciativas em uma rede, retomando metáforas de Foucault ([1969] 2000) em *A arqueologia do saber*. Quando utilizamos a expressão “materialidades imediatas das canções” no decorrer das análises, procuramos abranger esse ponto nodal que, embora certamente seja fundamental para o encadeamento de discursos – como os da recepção, por exemplo – não é concebido em nossa perspectiva como o ponto de concentração de uma irredutível essencialidade. Assim sendo, os enunciados que circundam as canções não são apenas efeitos dos produtos culturais. Os sentidos das próprias canções são constituídos, de certa forma, como efeito daquilo que é dito sobre dado gênero musical, dado artista, dado público. Isso não quer dizer, por outro lado, que as letras das canções, bem como as suas execuções musicais, não produzam sentido algum. O cerne de nossa discussão está em questionar o modo como elas produzem sentido e é justamente nesse questionamento que somos levados a olhar para a exterioridade, tendo em vista que as próprias materialidades imediatas apenas significam no interior de uma conjuntura discursiva que transcende ao simples fato de o produto cultural existir e ser dotado

de características particulares. Argumenta-se, por exemplo, que a sanfona não é considerada um instrumento musical característico do rock. Nossa perspectiva, diante de situações que suscitem enunciados desse tipo, não foi a de afirmar a naturalidade na relação entre o conceito e os constituintes de sua definição, mas demonstrar, a partir do funcionamento de saberes estabilizados em dadas formações discursivas, como e por meio de quais estratégias enunciativas os acontecimentos de linguagem retomam certos enunciados pré-construídos e realizam um trabalho de legitimação de conceitos.

As nove versões inicialmente escolhidas para o *corpus* da pesquisa, quando visualizadas em conjunto, deixam transparecer importantes semelhanças que nos levam a identificar a emergência de um fenômeno cultural bastante peculiar. Essas semelhanças não se reduzem ao processo de produção (utilizar uma melodia já existente, recriando a letra em português), pois se fôssemos levar em consideração apenas tal processo, o *corpus* poderia se constituir de forma muito mais heterogênea, tendo em vista que a adaptação de melodias presentes em canções anglófonas é um processo que ocorreu e ocorre de diversas formas e em diversas épocas no Brasil. A escolha dessas versões em particular evidencia um conjunto específico de regularidades, sobretudo na circulação e na recepção, que as singularizam frente a outros fenômenos similares, como o movimento do Iê-Iê-Iê das décadas de 1950 e 1960, para citarmos um exemplo.

Na história da música brasileira, podemos encontrar versões como *Não chore mais*, de Gilberto Gil, baseada em *No Woman, No Cry*, de Bob Marley; *Astronauta de Mármore*, da banda Nenhum de Nós, baseada em *Starman*, de David Bowie; *Negro Amor*, escrita por Caetano Veloso e interpretada por Gal Costa, baseada em *It's All Over Now, Baby Blue*, de Bob Dylan; *Hey Joe*, da banda Rappa, baseada em música homônima de Jimi Hendrix; *Imortal*, de Sandy & Junior, baseada em *Immortality*, de Celine Dion; dentre várias outras. Ao citarmos tais exemplos, não pretendemos encontrar uma unidade entre todas as canções denominadas “versões”. Pelo contrário, visualizando a heterogeneidade do fenômeno, podemos estabelecer o que é singular no conjunto das canções que escolhemos para o *corpus*. A recepção de *Não chore mais*, por exemplo, não é perpassada pelas mesmas questões que observamos na recepção de *Agora estou sofrendo*, pois o nome de artista Gilberto Gil, dentre outros fatores, não é associado pela mídia ou pelo público a um *status brega*. Em uma situação hipotética, os fãs de Bob Marley ou do gênero *reggae* poderiam criticar a produção da versão, mas os argumentos seriam diferentes daqueles utilizados pelos fãs de rock ao verificarem o “desvio qualitativo” entre canções. No caso de *Astronauta de Mármore*, citando outro exemplo, o fato de a banda Nenhum de Nós ser considerada uma banda de rock nacional

amenizaria o sentido de “profanação” da canção-base, interpretação que constantemente se faz quando a relação de deslocamento estilístico ocorre, por exemplo, entre bandas como Scorpions e Calcinha Preta.

Embora não estejamos procurando uma unidade entre as canções que selecionamos para o *corpus* e todas as outras versões brasileiras de canções anglófonas, não se pode deixar de observar fatores de ordem histórica e socioeconômica que alavancam esse tipo de produção cultural, determinando certa regularidade. O fluxo de canções lusófonas regravadas em inglês é consideravelmente menor do que o fluxo de canções anglófonas regravadas por brasileiros. A circulação da música importada, sobretudo norte-americana, no Brasil, é efeito de uma incisiva abertura à globalização, que afeta não apenas o campo da música, mas outros similares, como o do cinema, ou até mesmo bastante distintos, como a gastronomia. Essa abertura não pode ser asseverada em mesma escala quando observamos sucessos internacionais de venda como o cantor brasileiro Michel Teló, por exemplo. A efemeridade da presença internacional desse tipo de música não é comparável à entrada sistemática de produtos norte-americanos em países como o Brasil. Enquanto o lugar ocupado por Michel Teló como um dos artistas internacionalmente mais tocados constitui-se apenas como um lugar provisório, ocupado outrora por artistas de diversas partes do mundo, o lugar das canções anglófonas no Brasil atingiu um grau de naturalidade tamanho que, de uma forma geral, as canções anglófonas aparecem e são substituídas sucessivamente por outras similares sem que estranhemos, em espaços públicos ou privados, a sonoridade da língua inglesa.

Há diversos modos de se considerar a convivência entre produtos culturais nacionais e produtos culturais “importados”. Historiadores como José Ramos Tinhorão concebem negativamente esse panorama, alertando para uma autodepreciação do público brasileiro: “O som importado leva os consumidores nacionais ao desprezo pela música do seu próprio país, que passa então a ser julgada ultrapassada e pobre, por refletir naturalmente a realidade do seu subdesenvolvimento” (TINHORÃO, 2010, p. 11). Como consequência desse suposto desprezo, o historiador afirma que o povo brasileiro confronta-se com uma “progressiva perda” ou até mesmo a “desestruturação da identidade cultural”. Em nossa perspectiva, no entanto, preferimos não encerrar a principal polêmica da pesquisa no paradigma brasileiro/importado, por mais que tenhamos observado um regular julgamento positivo com relação às canções-base cantadas em inglês. A repulsa em relação às versões é muito mais determinada, no caso das canções analisadas, pelos grupos identitários que participam das situações de avaliação qualitativa. Vale lembrarmos que a banda Angra, intérprete da canção *Bleeding Heart*, é formada por integrantes brasileiros, apesar de suas letras serem cantadas em inglês.

Tecnicamente, suas canções não seriam, portanto, produtos “importados”. São também comuns manifestações de exaltação, por parte do público rockeiro brasileiro, a bandas como Sepultura e Mutantes, pelo fato de serem artistas brasileiros reconhecidos há bastante tempo no exterior. Sendo assim, podemos concluir que a mera “exaltação do estrangeiro” está longe de constituir o cerne da avaliação qualitativa das versões que analisamos. Ela configura-se, no máximo, como uma questão periférica, que pode estar ligada a outras discussões fundamentais, tal como a relação entre a língua materna e a língua estrangeira.

Sobre a suposta “perda” ou “desestruturação” da identidade cultural, também discordamos de Tinhorão. Primeiramente, não acreditamos em uma identidade nacional “pura”, cuja suposta estrutura essencial é abalada pelo contato com o estrangeiro. Em segundo lugar, não consideramos as movâncias identitárias como uma operação necessariamente nociva, mas como um processo natural, ainda mais em um mundo no qual os produtos culturais são diversos e a circulação das informações é extremamente rápida. Ademais, a generalização de questões como “brasileiro só dá valor ao que é estrangeiro” reduz os brasileiros a um grupo único e homogêneo. Conforme observamos nas análises, a qualificação negativa das versões não parte de um consenso nacional, mas sim de sujeitos inscritos em específicas identidades.

O pensamento de Tinhorão em relação à influência da música importada na cultura brasileira fundamenta-se na afirmação de um “colonialismo musical”, situação protagonizada por um dominante, representado pelo estrangeiro, sobretudo o norte-americano, e o dominado, isto é, os oprimidos países subdesenvolvidos. Segundo o autor, “as elites e grande parte da classe média urbana se identificam mais com os interesses internacionais – por sua maior participação nos resultados do capitalismo – do que com os interesses das camadas menos favorecidas” (TINHORÃO, 2010, p. 9). Dessa forma, a suposta autodepreciação praticada por grande parte dos brasileiros seria consequência direta do sistema econômico capitalista. A nossa perspectiva teórica não nega a incidência de fatores socioeconômicos na emergência de discursos, seja sobre a nação, seja sobre os produtos culturais. No entanto, o sentido unidirecional das relações de poder, na via dominante-dominado, não define da melhor maneira o fenômeno que estudamos. O poder, não sendo apenas uma força “de baixo para cima”, é produzido nas relações. Portanto, acreditarmos que uma versão como *Salve o nosso amor*, da banda Mulheres Perdidas, constitui-se apenas como uma apropriação alienada do produto cultural importado é escamotear todos os traços que a tornam peculiar, inclusive se considerarmos as expectativas do público consumidor das canções de tecnobrega, que podem

vir a ser satisfeitas independentemente do fato de o ouvinte saber ou não que a canção se trata de uma versão de um produto importado.

Outras críticas à influência do estrangeiro na cultura nacional emergem quando Tinhorão discorre sobre a era do “rock nacional”, que, segundo sua *História Social da Música Brasileira*, foi iniciada, na década de 1970, pelos tropicalistas e fortalecida pelo aparecimento de bandas como Barão Vermelho, Ira e Titãs na década de 1980.

A partir da década de 1970, em lugar do produto musical de exportação de nível internacional prometido pelos baianos com a “retomada da linha evolutiva”, instituiu-se nos meios de comunicação e da indústria do lazer, definitivamente, a era do rock. Ao qual, aliás muito tropicalisticamente, o espírito satisfeito dos colonizados passaria a chamar, a partir da década de 1980, de rock brasileiro” (TINHORÃO, 2010, p. 343).

No trecho citado, a ironia acerca da satisfação dos colonizados deve-se à junção de dois elementos antagônicos, na perspectiva do historiador: o “rock”, produto importado, e o adjetivo “brasileiro”, supostamente incompatível com o gênero musical em questão. As definições sobre o rock e suas compatibilidades muito interessam à nossa pesquisa, em vista do fato de o julgamento estilístico das canções pressupor também aspectos qualitativos. Se existe um “rock brasileiro”, qual é o estatuto das versões que analisamos, sendo elas baseadas em canções anglófonas consideradas rock em nível mundial?

Embora a estrutura melódica de *Foi você quem trouxe* seja a mesma de *I want to know what love is*, pouco se atesta, em sua recepção, a presença do gênero musical rock. Sendo assim, a definição “rock brasileiro”, intrinsecamente contraditória do ponto de vista de Tinhorão, não se configura como uma simples adição, que manteria a “essência” do gênero musical, incluindo apenas uma operação restritiva: aquilo que é produzido no Brasil. O fato de *Foi você quem trouxe* não ser classificada como uma canção de rock nacional evidencia o que discutimos anteriormente: não se trata de uma simples apropriação do estrangeiro, isolada de todos os outros acontecimentos discursivos que a circundam. Se existe um distanciamento entre a canção e o gênero rock é porque, dentre outros fatores, há a presença de uma função-autor, que, operando a partir de um nome próprio, reúne um conjunto de produções e gera representações relacionadas a estilos e grupos identitários.

É justamente com relação à atribuição estilística que as versões selecionadas para o *corpus* singularizam-se diante de todos os outros fenômenos de adaptação de canções anglófonas para o português. A comparação entre as versões constituintes do *corpus* e as versões produzidas nas décadas de 1950 e 1960 é bastante elucidativa. Os artistas da chamada

geração Iê-Iê-Iê não representavam uma mudança drástica de estilo ao realizarem versões de bandas norte-americanas, como The Mamas and The Papas, e britânicas, como The Beatles. Muitos dos artistas pertencentes a essa geração, tais como Renato e Seus Blue Caps, Golden Boys, Pholhas, dentre outros, bastante divulgados por programas televisivos populares, eram e são comumente identificados ao gênero rock. Quando afirmamos a relativa manutenção de um “estilo”, não estamos nos referindo estritamente a aspectos musicais, mas sim a um funcionamento midiático peculiar.

Não se pode negar, por um lado, que algumas questões propriamente musicais, como a utilização cada vez mais recorrente de guitarras elétricas, no contexto do Iê-Iê-Iê, produzem efeito na atribuição de gênero musical. Porém, quando se analisa a exterioridade das produções musicais, o que se observa é um panorama que propicia o não estranhamento dos fãs das canções-base, tendo em vista a imagem construída com relação a esses artistas brasileiros na mídia. Para ilustrarmos essa “manutenção”, que transcende ao aspecto musical, trazemos a seguir duas imagens, uma da banda britânica The Beatles e outra da banda brasileira Renato e Seus Blue Caps:



Bandas The Beatles (à esquerda) e Renato & Seus Blue Caps

A construção do estilo musical é fundamentalmente perpassada pela imagem dos artistas nos meios midiáticos. Nas fotografias acima, semelhanças relativas ao corte de cabelo de alguns integrantes, por exemplo, são evidentes. Além dessa espécie de comparação, que não constitui propriamente o foco de nossa pesquisa, pode-se perceber a manutenção da configuração relativa ao que se denomina “banda de rock”, cristalizada, sobretudo, a partir do sucesso mundial da banda The Beatles. A ideia geralmente suscitada pela expressão “banda de rock” é a de que ela comporta, com algumas variações mínimas, quatro a seis integrantes: vocalista(s), guitarrista(s), baixista, baterista e tecladista. Relacionando essa configuração ao funcionamento das versões atribuídas às duplas Leandro & Leonardo e Edson & Hudson, podemos visualizar com mais clareza o papel da imagem dos artistas frente às concepções

construídas acerca de cada gênero musical – sobretudo, nesse caso, o conceito de “banda de rock” e “dupla sertaneja”.

Esse efeito de pertencimento ao mesmo gênero musical das bandas que produziram as canções-base proporciona uma circulação menos “questionada” às versões das bandas que surgiram no contexto do Iê-Iê-Iê. Além de canções como *Feche os Olhos*, de Renato e Seus Blue Caps, baseada em *All My Loving*, dos Beatles, os artistas dessa geração produziram diversas composições próprias, como *My Mistake*, do grupo Pholhas. Essas canções, alcançando considerável sucesso, eram identificadas, da mesma forma, a um movimento musical não estranho ao rock praticado por The Beatles. A situação é bastante diferente se observarmos, por exemplo, o *status* das composições próprias do grupo Calcinha Preta. Mesmo que tal grupo tenha baseado algumas de suas canções em estruturas melódicas provenientes do rock, suas composições próprias dificilmente são associadas a esse gênero musical, tanto pelo público consumidor do tecnobrega, quanto pelo público rockeiro, haja vista a construção da imagem associada a esse nome de artista. Desse modo, pode-se concluir que o funcionamento avaliativo encontrado na recepção das versões está longe de se encerrar na discussão sobre a “fidelidade” sonora à canção-base.

A principal singularidade das canções escolhidas para o *corpus* diz respeito à atribuição estilística das versões, estabelecida com base em paradigmas pré-construídos. A partir de um funcionamento classificatório de representações sobre estilo e gênero musical, propicia-se a emergência de enunciados que atestam o desvio qualitativo entre as canções-base e as versões. Embora encontremos certa unidade entre as versões do *corpus*, tal grupo de objetos comporta algumas heterogeneidades. Canções como *Essa noite foi maravilhosa*, de Leandro & Leonardo, e *Agora estou sofrendo*, do grupo Calcinha Preta, por exemplo, são alvos recorrentes de aversão por parte dos fãs das canções-base. No entanto, o tipo de atribuição é diferente para cada uma delas: a primeira é classificada como sertanejo, enquanto a segunda é classificada como tecnobrega. Conforme discutimos durante as análises, ambas as classificações são eventualmente relacionadas, por diversos setores da mídia e da crítica, à noção de “música brega”. Essa classificação, geralmente pejorativa, aliada à identificação das canções-base como canções de rock e a um comportamento peculiar da identidade rockeira, possibilita a delinearção de um funcionamento enunciativo, constituído pelos entornos das próprias canções.

O conjunto das versões selecionadas para o *corpus* unifica-se de um modo que admite a eventual inclusão de outras produções semelhantes. Podemos citar, por exemplo, *Liga o som*, do grupo Forró Estourado, versão de *Come as you are*, da banda Nirvana, que,

mesmo não estando presente em nosso *corpus*, poderia ser analisada a partir da constatação de regularidades bastante semelhantes àquelas encontradas na análise das versões consideradas tecnobrega. Da mesma forma que admite a inclusão de outras canções, essa singularização também exclui outras enunciações possíveis. A já citada canção *Negro Amor*, de Caetano Veloso, versão de *It's All Over Now, Baby Blue*, de Bob Dylan, por exemplo, não é uma produção sujeita às mesmas regularidades que encontramos nas nossas análises, embora também seja uma versão brasileira de uma canção anglófona.

Outra característica do funcionamento avaliativo das canções é a relação do sujeito com sua língua materna e com a língua estrangeira; no caso, o inglês. Conforme assinalamos, não podemos resumir essa questão à simples dicotomia nacional/ importado, a partir da qual se generalizaria, por exemplo, que os brasileiros não dão valor aos produtos culturais nacionais. Por outro lado, se estamos discorrendo sobre um processo discursivo avaliativo, precisa-se explicitar quem são esses avaliadores. Grande parte dos ouvintes, indivíduos interpelados em sujeito nas práticas discursivas, é constituída por brasileiros, falantes do português e identificados com o gênero rock. Quando o objeto dos enunciados que emergem é a letra das canções, as “acusações” são bastante parecidas: “estragaram a letra original”, “falta complexidade à letra”, “essa letra é repleta de clichês amorosos”, “essa letra banaliza o sentimento” etc. Tal tipo de julgamento, construído a partir de uma comparação entre canção-base e versão, utiliza as mesmas estratégias avaliativas em relação às duas canções? Não temos a intenção de defender a cobrança de uma “neutralidade” por parte do avaliador. Seria bastante contraditório, em nossa perspectiva teórica, acreditarmos em discurso neutro. No entanto, o que questionamos é se a ideia de clichê amoroso, por exemplo, tem as mesmas peculiaridades na língua inglesa e na língua portuguesa, e, ainda, se esse falante do português, ao avaliar as canções anglófonas, ou vice-versa, é capturado pela mesma sensibilidade frente a uma língua que não lhe é materna. É por isso que reafirmamos: não se trata simplesmente de uma autodepreciação cultural. A avaliação comparativa entre canções-base e versões traz consigo singularidades relativas à percepção. O sujeito ouvinte, quando avalia as canções, é perpassado por sua imersão em uma língua e não em outra (parcialmente, em alguns casos). Assim, o embasamento para uma avaliação sobre a letra das canções constrói-se mais a partir de uma relativa “aceitação” da sonoridade estrangeira do que a partir de um escrutínio linguístico propriamente dito.

Além de todas as questões citadas, que ajudam a determinar a avaliação estilística e qualitativa das canções, deve-se dar destaque à noção de função-autor. A emergência de enunciados sobre as canções ocorre simultaneamente ao funcionamento de nomes de autor.

Um nome de autor – ou de artista musical, no caso de nossa pesquisa – difere de um nome próprio comum por caracterizar um modo de ser do discurso (FOUCAULT, [1969] 2001a), agrupando um conjunto de obras. Quando o sujeito depara com os nomes “Scorpions” e “Calcinha Preta”, por exemplo, entram em cena representações pré-construídas sobre esses nomes próprios; representações que se relacionam, inclusive, à atribuição de gênero musical. O nome próprio, hipoteticamente reconhecido pelo enunciatário, não indica uma mera referência, mas equivale, de certo modo, a uma latente descrição.

Um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros (FOUCAULT, [1969] 2001a, p. 273).

O fato de um nome de autor possibilitar o agrupamento de obras é fundamental para a compreensão do funcionamento avaliativo ao qual as versões brasileiras estão expostas. Se o nome de autor agrupa obras, as análises sobre tal autor, mesmo que eventualmente insistam em declarar o contrário, não individualizam plenamente a existência de um texto, separando-o de todo um conjunto abrangido por esse nome. Uma canção da banda Calcinha Preta, embora tenha sua estrutura melódica baseada em uma canção considerada rock, não existe individualmente a despeito de todas as outras composições desse grupo.

Visualizar a obra englobada por um nome de autor como uma aparente unidade é uma postura que acarreta duas consequências bastante visíveis. Primeiramente, muitos fãs da canção original, reafirmando as representações negativas sobre o artista considerado brega, não conceberão a incursão da banda no gênero rock como uma atitude a ser louvada, mas como uma espécie de profanação decorrente da “incompatibilidade” estilística. Em segundo lugar, o público das canções de tecnobrega, sabendo ou não que a canção que ouve se trata de uma versão, poderá ter suas expectativas satisfeitas, na medida em que a versão seria apenas uma dentre outras canções pertencentes ao conjunto de uma obra.

Constatar que o público tem a impressão de unidade na avaliação de obras abarcadas por um nome de autor não é o mesmo que acreditar que tais obras constituam realmente unidades homogêneas. Por mais que as obras sejam contraditórias, transitem por estilos e temáticas diversas, outra característica da função-autor precisa ser ressaltada: ela “permite superar as contradições que podem se desencadear em uma série de textos: ali deve haver – em um certo nível do seu pensamento ou do seu desejo, de sua consciência ou do seu

inconsciente - um ponto a partir do qual as contradições se resolvem" (FOUCAULT, [1969] 2001a, p. 276). A dissipação de heterogeneidades na obra de um artista, proporcionada pelo funcionamento do nome de autor, produz efeitos importantes. O principal deles, no caso de nossa pesquisa, é a cristalização de representações pré-construídas sobre os artistas. O fenômeno da produção de versões brasileiras de canções anglófonas abriria caminho, em um primeiro momento, à transitoriedade entre estilos e gêneros musicais. Por outro lado, a impressão de unidade reserva a cada nome de autor estreitas possibilidades de movimento.

5.2. A questão identitária no rock

Com base nas discussões realizadas, pôde-se concluir que a qualificação pejorativa das versões é possibilitada, sobretudo, por um funcionamento discursivo que não se resume à concorrência entre "culturas nacionais". No interior de uma mesma nação, coexistem grupos identitários que, assumindo a defesa de estilos e gêneros musicais, produzem uma série de enunciados com base em regulares regras de formação. É o lugar de fala do "rockeiro" que confere certa unidade a grande parte das argumentações que encontramos na análise da recepção das versões brasileiras de canções anglófonas.

Quando se considera o "ouvinte da música brega" e sua eventual relação com as versões brasileiras, a questão da avaliação qualitativa se desenvolve de uma maneira bastante diferente. É muito raro encontrarmos enunciados provenientes de fãs do tecnobrega, por exemplo, que rejeitem a versão pelo simples fato de ela ser baseada em uma canção de rock, reivindicando uma suposta superioridade artística do tecnobrega em relação ao rock. Como pretendemos demonstrar, essas práticas enunciativas dependem do modo como os grupos identitários conduzem a relação com o outro. Dessa forma, as alianças entre identidades e gêneros musicais não se configuram simetricamente em todos os casos. Enquanto há pontos específicos de repulsa, há também situações relativamente amistosas ou, pelo menos, de indiferença, de não rejeição.

Em toda situação de adaptação, conforme afirma Hutcheon (2011, p. 168), "os públicos conhecedores [das obras "originais"] têm expectativas – e exigências" em relação ao produto adaptado. A autora, em sua *Teoria da Adaptação*, adiantando uma das questões pertinentes para nossa pesquisa, ainda defende que: "Quanto mais fanáticos os fãs, mais decepcionados eles são capazes de ficar" (HUTCHEON, 2011, p. 169). Um considerável "índice de fanatismo" é observado em enunciados produzidos por sujeitos identificados com o

gênero rock. Muitos argumentos que corroboram a ideia de diminuição qualitativa das versões com relação às canções-base atestam uma não autorizada intervenção em “clássicos do rock”, expressão que evidencia, de modo particular, o *status* sacralizado de certos artistas e canções aos olhos do público rockeiro.

Foucault (2001b, p. 393), em texto que discorre sobre a relação entre a música contemporânea e o público, alerta para as singularidades que constituem o ouvinte de rock enquanto construção subjetiva:

Não somente o rock (muito mais do que antigamente o jazz) faz parte integrante de muitas pessoas, como também é indutor de cultura: gostar de rock, gostar mais de tal tipo de rock do que de outro é também uma maneira de viver, uma forma de reagir; é todo um conjunto de gostos e atitudes.

A identidade rockeira comporta atitudes que transformam a relação com o estilo em algo que transcende a mera preferência musical. Um exemplo bastante esclarecedor dessa singularidade é o consumo considerável de produtos como camisas, patches, bonés e pôsteres relacionados a artistas e bandas de rock. Esses produtos, objetos não propriamente musicais, funcionam como demarcadores simbólicos de diferença identitária. Em vista do fato de a maioria das camisas de bandas de rock serem produzidas na cor preta, pode-se notar, por exemplo, a ocorrência de inferências estereotipadas do tipo “rockeiro se veste de preto”, representações imaginárias que ajudam a constituir dada perspectiva sobre o grupo identitário. Em termos comparativos, raramente encontramos camisas de duplas sertanejas nos mesmos moldes que encontramos camisas de bandas de rock.

Existem, sim, produtos “não musicais” de artistas associados a outros gêneros. Porém, cada caso precisa ser analisado em sua singularidade. Quando uma pessoa consome um caderno com a foto de Justin Bieber – para citarmos um exemplo de um artista bastante “consumido” no nível extramusical –, as questões que emergem estão mais ligadas à construção de um símbolo de beleza na mídia do que propriamente à defesa de um gênero musical em particular. No caso da identidade relacionada ao rock, as práticas simbólicas apontam, diferentemente, para o “hasteio” da bandeira do gênero musical. Além de símbolos regulares recorrentemente ostentados por indivíduos interpelados pela identidade rockeira, há diversas tribos urbanas que se relacionam, em graus diferentes, ao gênero musical rock, como os *headbangers* e os *punks*, por exemplo. Portanto, as colocações de Foucault sobre o rock como uma “maneira de viver” coaduanam com as questões que levantamos sobre a constituição dessa identidade e sobre o funcionamento discursivo a ela associado.

A partir desses apontamentos, não pretendemos estabelecer um determinismo na relação entre o ouvinte do rock e a postura em relação às versões brasileiras de canções anglófonas. Também não estamos afirmando que há uma única identidade rockeira; basta observarmos a heterogeneidade dentro do próprio rock, concebido como gênero musical. Por outro lado, ao considerarmos os enunciados da recepção analisados, não se pode negar que a relação do sujeito com a identidade rockeira propicia algumas regularidades enunciativas, como a sacralização daquilo que é relacionado ao rock e a recorrente rejeição em relação às produções de outros gêneros musicais. Vale ressaltar que estamos considerando regularidades, observadas na singularidade de acontecimentos discursivos, diferentemente de estarmos propondo a existência de infalíveis “máquinas de dizer”.

Somada à postura peculiar do grupo identitário em questão, funciona também uma atitude recorrente, mas não generalizada, em relação ao próprio ato de adaptar. “Tanto a crítica acadêmica quanto a resenha jornalística frequentemente veem as adaptações populares contemporâneas como secundárias, derivativas, tardias, convencionais ou então culturalmente inferiores” (HUTCHEON, 2011, p. 22). Suprimidas momentaneamente as questões identitárias, qualquer obra “adaptada” já nasce imersa em um panorama comparativo. Todo enunciado, ou conjunto de enunciados, é suscetível de comparações, pois sempre remete a uma rede enunciativa. No entanto, pode-se dizer que, na obra adaptada, a exigência comparativa é consideravelmente mais específica (compara-se com a obra que deu base a essa nova produção) e mais intensa do que se observa em uma obra não adaptada.

A recepção de uma obra adaptada depende, também, do conhecimento, ou não, de que a produção foi realizada com base em outra. Certamente, a experiência não é a mesma para o público que conhece as duas obras e para o público que tem contato apenas com a obra adaptada. Em algumas situações de julgamento qualitativo, as versões são efetivamente apreciadas como “adaptações”, enquanto em outras, não se torna imperativo o movimento de comparação. “A adaptação como *adaptação* envolve, para seu público conhecedor, uma duplicação interpretativa, um movimento conceitual para frente e para trás entre a obra que conhecemos e aquela que estamos experienciando” (HUTCHEON, 2011, p. 189). O público que consome produtos culturais considerados “tecnobrega” é relativamente mais sujeito ao não conhecimento das canções-base, o que estabelece uma participação menos efusiva em relação às medidas comparativas empreendidas com regularidade pelo público que consome as canções consideradas rock e depara com a produção das versões.

Uma das principais questões levantadas em críticas sobre a obra adaptada diz respeito a dada ideia de fidelidade. Um filme baseado em uma obra literária, por exemplo,

“arrisca-se” constantemente a esse estigma de fidelidade, tendo em vista o *status* canônico de algumas obras. A reivindicação de fidelidade na música, quando aliada ao já citado fanatismo, cria terreno para a repulsa na relação com a obra adaptada. Essa tendência é ainda mais realçada quando se atesta certo “transpasse” de gêneros musicais.

Vale ressaltar que não estamos nos referindo a questões estritamente sonoras. Se essa espécie de transpasse é afirmada com relação à versão *Foi você quem trouxe*, musicalmente bastante similar à canção-base, e não com relação às versões da geração do Iê-Iê-Iê, por exemplo, é porque aspectos da exterioridade funcionam na atribuição estilística. No caso de *Foi você quem trouxe*, podemos citar a questão do nome de autor, que define singularmente o artista como “dupla sertaneja”, além da própria relação da versão com as outras produções do mesmo artista. Portanto, a fidelidade não é algo objetivamente verificado a partir da análise intrínseca de duas materialidades sonoras. A busca pela “fidelidade”, na perspectiva de sujeitos enunciadores que condenam as versões analisadas, não admite compatibilidade entre as fivelas sertanejas e a atmosfera do rock, em termos meramente ilustrativos.

O contexto musical brasileiro apresenta uma configuração particular relacionada à vizinhança entre objetos conceituais concernentes a gêneros e estilos musicais. Não basta apenas constatarmos a existência do rock no Brasil e sua existência em nível internacional. Tendo em vista que os objetos concebidos como gêneros musicais relacionam-se e em muitos casos antagonizam-se, os conceitos que se avizinham constituem a própria enunciação sobre o objeto “rock” em determinado sistema linguístico e cultural. O conceito “estilo brega”, por exemplo, retirado de uma rede conceitual específica, pouco produz sentido. Em outros países, lida-se, por exemplo, com a noção de *kitsch*, que, conforme discussão realizada nesta dissertação, não equivale integralmente ao “brega”. Assim, se as versões brasileiras de canções anglófonas circulassem nos países de origem das canções-base, as discussões relativas às fronteiras entre gêneros musicais seriam consideravelmente diferentes.

Para ilustrarmos a singularidade dessa rede conceitual, podemos recorrer às tentativas de tradução da palavra “brega” para o inglês, língua em que foram produzidas as canções-base. Diversas palavras dessa língua aproximam-se, de alguma forma, da noção de brega, tais como os adjetivos: *corny* (geralmente traduzido como melodramático, sentimental ou banal), *cheesy* (significa, de forma geral, produto de baixa qualidade; porém, bastante utilizado com referência à produção musical) e *tacky* (mais utilizado no âmbito da moda, comumente traduzido como “cafona”). Embora, em alguns contextos, tais palavras possam ser traduzidas como “brega”, elas não possuem o mesmo valor. Além de pertencerem a sistemas

linguísticos diferentes, elas não fazem parte de uma mesma rede conceitual, constituída e legitimada nas práticas discursivas.

O olhar do estrangeiro sobre o que se costuma denominar “música brega”, atravessado por essas questões, é indício da singularidade relacional do conceito “brega” em uma cultura específica. O livro *Brazilian music*, de Murphy (2006), por exemplo, contém um tópico intitulado “Música brega: sentimental songs loved by millions”. Nessa generalização, que faz equivaler “música brega” a “música sentimental”, o autor inclui o nome de Roberto Carlos no rol dos artistas brega, apesar de ele ser mais identificado, no Brasil, como “cantor romântico”. As tentativas de tradução do termo apontam para o campo semântico das palavras que citamos anteriormente. Murphy propõe como possíveis traduções o já citado adjetivo “tacky” e a palavra derivada “tasteless”, que pode significar “sem sabor”, “insípido” ou “de mau gosto”. A caracterização que Murphy apresenta sobre os artistas brega evidencia a circulação de estereótipos relacionados à própria configuração dos artistas enquanto banda. Segundo o autor, a música brega “é tocada por vocalistas amadores acompanhados por teclados MIDI e bandas cujos nomes iniciam-se com *banda* ou artistas solo cujos nomes terminam com *e seus teclados*”²⁸ (MURPHY, 2006, p. 51). Já para Schreiner (2002, p. 224), a música brega pode ser sintetizada pela expressão “shallow background music”, isto é, música de “fundo raso”, ideia que corrobora os sentidos de superficialidade e banalização, geralmente associados pela crítica musical às canções “brega”. Schreiner (2002, p. 182) ainda associa o estilo brega ao kitsch, propondo a seguinte definição: “canções sentimentais e “melosas” que quase sempre têm o amor como conteúdo”²⁹. As tentativas de tradução e definição do termo, ainda que suscitem questões similares a que discutimos durante a dissertação, só nos levam a reafirmar as singularidades do funcionamento do conceito “brega” no interior de uma cultura. Sendo o estilo brega constituído por conceitos vizinhos, como as outras classificações brasileiras referentes a estilos musicais, o que se apreende a partir do olhar estrangeiro é uma espécie de apontamento de caracteres relativamente isolados, não um panorama relacional.

Podemos concluir que a qualificação negativa das versões depende basicamente da união entre dois fatores. Não podemos assinalar apenas a relação pouco amistosa entre a identidade rockeira e os outros gêneros musicais; afinal, não estamos lidando com uma concepção universal de rock, e sim com um grupo identitário que estabelece relações e legitima saberes no interior de um contexto nacional específico. Paralelamente à postura da

²⁸ “It is played by amateur vocalists who accompany themselves on MIDI keyboards and bands whose name starts with *Banda* (band) or solo acts whose name ends with *e seus teclados* (and his or her keyboards)”.

²⁹ “Over-sweet, sentimental songs that almost always feature love as their content”.

identidade em relação ao outro, funciona, na música brasileira, uma rede conceitual relacionada a classificações musicais, conceitos peculiarmente administrados em cada formação discursiva. Defendemos que, em meio a essa rede conceitual, não existe apenas o antagonismo entre o rock e os outros gêneros musicais, mas também determinado *status* concebido a produções associadas à palavra “brega”, gerido negativamente em grande parte das formações discursivas envolvidas no julgamento qualitativo de canções.

Concordamos com Foucault (2001b, 393) quando ele afirma que:

Não se pode falar de uma relação da cultura contemporânea com a música, mas de uma tolerância, mais ou menos benevolente, em vista de uma pluralidade de músicas. A cada uma se dá “direito” à existência; e esse direito é percebido como uma igualdade de valor. Cada uma vale tanto quanto o grupo que a pratica ou a reconhece.

O “direito à existência”, que pressupõe, em um primeiro momento, certa igualdade de valor entre as canções, expõe-se de forma diferente em acontecimentos discursivos. No julgamento de produções musicais, as assimetrias logo se põem à mostra, em vista do funcionamento de construções discursivas que pré-estabelecem o *status* de cada gênero musical. Seguindo o raciocínio do autor, cada canção adquiriria um valor que depende do grupo que “a pratica ou a reconhece”. É a partir da perspectiva das formações discursivas, associadas a grupos identitários eventualmente identificáveis, que podemos controvertir o valor intrínseco e essencial das canções, enfatizando a singularidade de um enunciado e a relação que ele estabelece com a legitimação de determinados saberes.

5.3. Atravessamentos discursivos na avaliação musical

Retomando as análises realizadas e as discussões sobre a estabilização de conceitos no âmbito musical, não pretendemos concluir nossa dissertação com a simples e já repercutida afirmação de que o gosto é uma construção subjetiva. Não estamos dizendo, com isso, que a discussão sobre gosto e avaliação estética seja irrelevante. No entanto, encerrar as reflexões da pesquisa nesse único aspecto é restringir consideravelmente a importância de um funcionamento discursivo constituído a partir de regularidades identificáveis na emergência de enunciados. O ponto nodal da pesquisa não é a absoluta relativização de verdades, mas a descrição de práticas enunciativas que evidenciam determinadas redes conceituais, estratégias argumentativas e diferentes construções identitárias.

Ao relacionarmos estratégias argumentativas e construções identitárias, o conceito de sujeito discursivo figura como elemento fundamental. Não apenas o sujeito que identificamos como enunciador em determinadas formulações, mas as representações subjetivas realizadas no interior dos próprios enunciados; afinal, o sujeito não pré-existe ao enunciado, ele se constitui como efeito do discurso. O sujeito enunciador, trazido à tona por determinado modo de gerir as materialidades linguísticas, pode ser identificado principalmente no processo de produção das canções (os artistas e a relação com dados posicionamentos discursivos e estilísticos) e no processo de recepção (sujeitos que avaliam a produção cultural a partir de diversos *status* relativos à autoridade de fala). No caso da recepção, além do enunciador, são recorrentemente evocadas representações subjetivas que constituem o outro identitário, sobretudo em casos nos quais se marca, de modo intenso, a identidade pela diferença.

O sujeito enunciador nas canções, embora não concentre uma suposta essencialidade, é gerido pela exterioridade na medida em que se associa a determinados posicionamentos no âmbito musical. De acordo com Costa (2011, p. 122), “eles (os cantores/ intérpretes) são agentes fundamentais pelo seu papel de difusores da canção e de articulações de certa arquitetura identitária do conjunto da música, uma vez que podem transitar entre os diversos posicionamentos ou ajudar a fundar posicionamentos específicos”. Essa espécie de regulação autoconstitutiva, por outro lado, não pode ser equiparada a meras escolhas conscientemente efetuadas por indivíduos que se propõem como artistas. O grupo Calcinha Preta, para citarmos um exemplo, não gerencia de forma embrionária as concepções sobre tecnobrega ou brega, haja vista a anterioridade de redes enunciativas que legitimam os dizeres sobre estilos musicais e sobre qualidade artística.

Ainda acerca da construção subjetiva dos artistas, Costa (2011) aponta três possíveis bifurcações do posicionamento discursivo no campo da música: um plano musical, isto é, a identificação de regularidades propriamente sonoras; um plano verbal, concernente a uma singular utilização da língua nas letras das canções; e um investimento ético (relativo ao *ethos*) e enunciativo, que compreende, dentre outras coisas, uma determinada maneira de constituir a imagem frente ao público. No caso de nossa pesquisa, precisa-se destacar outro aspecto fundamental para a constituição subjetiva dos artistas. Trata-se da efetiva participação da recepção na produção dos sentidos. A recepção configuraria, portanto, uma quarta bifurcação no interior dessa identificação de posicionamentos discursivos relacionados a gêneros e estilos musicais. Os efeitos de sentido produzidos a partir de versões brasileiras de canções anglófonas associam-se mais a determinada imagem do artista diante do público do que propriamente a caracteres intrínsecos das canções.

A associação de um artista a um gênero musical, dessa forma, perpassa a regulação de materialidades simbólicas que constituem a imagem desse artista na mídia. Como observamos durante as análises, cada gênero “estabiliza” lugares comuns em relação a capas de álbuns, à *mise-en-scène* dos espetáculos musicais, à constituição de um modo de ser e de se comportar diante do público. É nesse panorama que ressaltamos o conceito foucaultiano de função-autor, tendo em vista que o funcionamento dos nomes próprios de artistas possibilita a relativa “unificação” de obras, no sentido de que muitas das representações imaginárias sobre os artistas antecedem a contemplação da obra musical em si. O que se interpreta a partir das canções *I remember you* e *Salve o nosso amor*, por exemplo, é efeito de uma rede enunciativa que associa dados nomes de autor a gêneros musicais, delimitando fronteiras aparentemente intransponíveis. Os artistas, nessa perspectiva, são, mais do que sujeitos enunciadores, sujeitos enunciados.

Na recepção das canções, não podemos recorrer somente à função-autor, mas principalmente à interpelação dos indivíduos em sujeito, que frequentemente suscita o funcionamento de identidades. Conforme reflexões arroladas no decorrer da dissertação, não propomos a assimetria entre gêneros musicais e identidades ou entre gêneros musicais e formações discursivas. Por outro lado, há diversos dizeres *sobre* o rock e *sobre* o brega que configuram regularidades quanto à inscrição em grupos identitários e à utilização de similares estratégias argumentativas. Dessa forma, enfatizamos a recepção do público rockeiro, justamente pelo fato de ela evidenciar as descontinuidades no julgamento de canções. Com relação aos comentários em fóruns da Internet, por exemplo, não objetivamos investigar se tais indivíduos avaliadores fazem parte ou não de alguma tribo urbana, ou se eles se declaram explicitamente “rockeiros”, mas sim demonstrar, a partir da análise dos enunciados, como a filiação do sujeito a uma identidade é produzida pelo discurso. O indivíduo comentador constitui-se sujeito no momento em que aquilo que enuncia, a partir de determinadas estratégias, ressoa pré-construídos, caracterizando seu aspecto social e coletivo.

Além desse tipo de recepção, optamos por incluir enunciados que não se referem diretamente às canções do *corpus*, mas que constituem as redes enunciativas associadas à problemática em questão. Por isso, analisamos textos acadêmicos e jornalísticos sobre temas como brega e kitsch, bem como verbetes (de dicionários especializados em música e não especializados) relativos a termos como estilo e gênero musical. Se afirmamos que os comentários sobre as canções recorrem a pré-construídos, uma parte dessa rede enunciativa precisava ser delineada. Sendo assim, pôde-se observar que muito do que se diz sobre o estilo brega na mídia ressoa nos comentários sobre as canções. Da mesma forma, diferenciações

entre “arte menor” e “fazer artístico supremo”, por exemplo, constituem os dizeres sobre a produção cultural através dos tempos, haja vista a possível analogia entre brega e kitsch. Além de não consistirem em referências diretas às canções do *corpus*, podemos identificar outra diferença em relação aos comentários de fóruns virtuais: os enunciados provenientes dessa segunda modalidade de recepção adquirem valores diversos de acordo com a noção de discurso autorizado. Em vista disso, a análise daquilo que é dito em um artigo acadêmico sobre o conceito “brega”, em reportagens jornalísticas ou em dicionários, precisa considerar os diferentes valores de verdade atribuídos aos enunciadores em cada contexto.

Em contrapartida, é necessário ressaltar que as regularidades encontradas em enunciados provenientes de diversas modalidades de recepção permitiram a identificação do funcionamento de formações discursivas que se entrecruzam em aspectos cruciais. Um desses aspectos é a representação sobre o público consumidor das canções consideradas brega. Tanto nos comentários extraídos de fóruns da Internet, quanto em enciclopédias e textos acadêmicos sobre o estilo brega, observa-se não apenas a figura do sujeito enunciador, mas também a construção de uma imagem acerca do público que consome as versões analisadas e canções brega, de um modo geral. Sendo assim, a reflexão sobre as semelhanças entre as construções conceituais “kitsch” e “brega” nos auxiliou ao evidenciar que, funcionando juntamente à noção de “fazer artístico inferior”, as representações sobre um público supostamente “menor” exercem um papel fundamental. Na arquitetura argumentativa relacionada à construção conceitual do estilo brega, a asseveração de que ele consiste em uma produção cultural menor para um público culturalmente inferior é uma das regras enunciativas recorrentes.

Alguns dos discursos analisados, principalmente os provenientes do meio acadêmico, afirmam a suposta inferioridade cultural como consequência direta da estratificação econômica. Os discursos mais “efervescentes” contra as versões, provenientes de sujeitos que se identificam como fãs de rock e das canções-base, eventualmente associam os produtores e consumidores das versões “brega” a representações imaginárias baseadas em outros discursos recorrentes não apenas no campo musical. Tais representações muitas vezes associam o “brasileiro” ao representante da cultura inferior. Outras vezes, o “culpado” pelo desvio qualitativo é o “nordestino”³⁰, tendo em vista a procedência de muitas das versões. Ao identificarmos tais regularidades, concluímos que a inscrição do sujeito enunciador em dado

³⁰ Comentários como “Paraíba filho da puta”, “Bando de cabeça chata” e “Já perceberam que cearense tem mania de transformar músicas em forró” foram alguns dos encontrados quando investigamos a divulgação virtual das versões brasileiras de canções anglófonas. Além de tais comentários atribuírem o desvio qualitativo a uma parte específica do país, pode-se perceber, nessas representações, a falta de diferenciação entre as regiões Norte e Nordeste. Vale salientar que o estado do Pará, localizado na região Norte, é considerado o berço do tecnobrega.

grupo identitário implica o constante processo de diferenciação em relação ao outro. As representações imaginárias sustentadas em enunciados, tais como “brasileiro” e “nordestino”, longe de consistirem em meras referências ao “real”, constituem-se como efeitos do discurso. O sujeito enunciador, portanto, não é a única instância subjetiva envolvida na produção de um enunciado. Os sentidos são estabelecidos, dentre outras coisas, a partir dessa tensão envolvendo o eu e o outro, a depender do modo como um grupo identitário gerencia a relação com o diferente.

Os sujeitos enunciadores e as demais representações subjetivas produzidas pelos discursos partilham um aspecto fundamental: a necessidade de materialidades linguísticas para suas concretizações. No movimento interpretativo que constitui a avaliação de canções-base e versões, o que presenciamos é a relação com a língua por meio da língua. Em outras palavras, o julgamento sobre as letras das canções, uma das materialidades dadas a ver no fenômeno, ocorre a partir da emergência de dizeres que se legitimam a partir da repetição em lugares específicos. Além disso, há todo um complexo argumentativo envolvido na organização das materialidades linguísticas do enunciado. Não basta simplesmente identificar, em sequências enunciativas, afirmações como “eu não gosto dessas versões”, pois essa seria a parte menos profunda e mais evidente do jogo discursivo. Trata-se, por outro lado, de investigar detalhadamente como tais enunciadores organizam objetos conceituais – sobretudo “rock” e “brega”, no caso de nossa pesquisa –, como a adjetivação e as demais escolhas lexicais produzem sentidos singulares, como elementos relacionados à pessoa verbal organizam-se na constituição da relação entre o eu e o outro, como e a partir de quais aspectos linguísticos as referências a dizeres de diversas formações discursivas manifestam-se nos enunciados, dentre outros fatores.

Em nossa fundamentação teórica, defendemos que a proposta foucaultiana em *A arqueologia do saber*, embora não tenha surgido propriamente como um modelo de análise linguística, muito acrescenta a estudos que se propõem a discutir questões semânticas suscitadas pelas condições de emergência dos discursos. Ressaltamos que a análise dos aspectos que tornam os enunciados possíveis, retomando a concepção arqueológica do enunciado, não é uma análise estritamente histórica, pois só pode ser concebida complementarmente à análise de como tais enunciados foram construídos. Segundo Foucault ([1969] 2000a), a materialidade não serve como mero suporte aos enunciados, ela é fundamentalmente constitutiva dos sentidos, visto que a própria língua é um objeto imerso na história, sendo em parte determinada pela historicidade dos sentidos e pelas relações de contradição estabelecidas discursivamente.

Embora tenhamos afirmado durante toda a dissertação que os aspectos intrínsecos das canções não concentram uma suposta e irredutível “essencialidade”, a análise das sequências discursivas de referência, isto é, das produções culturais constituintes do *corpus*, não contempla as letras das canções como materialidades destituídas de sentido, mas como materialidades cujos sentidos são preenchidos pela discursividade, por aquilo que está além de um funcionamento universal e essencial. Desse modo, uma mesma sentença, como “eu te amo”, se produzida em uma canção considerada rock e em uma canção considerada tecnobrega, adquire valores substancialmente diferentes frente às formações discursivas e aos grupos identitários envolvidos. Se a língua, de acordo com Foucault ([1967] 2000e), é um conjunto estruturado e os discursos são unidades de funcionamento, não podemos considerar as oposições sistemáticas internas como constituintes únicos do valor de um signo linguístico. Transcendendo a esse tipo de valor, os elementos que compõem as letras das canções funcionam principalmente a partir de um valor discursivo, também baseado em oposições constitutivas. Essas oposições, no entanto, são estabelecidas na exterioridade, a partir do embate entre duas ou mais formações discursivas.

6. REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, Louis. Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado. In: ZIZEK, Slavoj (org.). *Um mapa da ideologia*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1989.
- ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. 6^a ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- BORBA, Tomás; GRAÇA, Fernando. *Dicionário de música*. Lisboa: Edições Cosmos, 1962.
- BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro: In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: EDUSP, 1992.
- CABRERA, Antonio Carlos. *Almanaque da música brega*. São Paulo: Matrix, 2007.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4^a ed. São Paulo: Editora da Universidade Federal de São Paulo, 2011.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Tradução Maria de Lourdes Menezes. 2^a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- COSTA, Nelson Barros. *Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro*. Curitiba: Appris, 2011.
- COURTINE, Jean-Jacques. *Déchiffrer le corps: penser avec Foucault*. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2011.
- COURTINE, Jean-Jacques. *Intericonicidade*. Entre(vista) com Jean-Jacques Courtine. Entrevistador: Nilton Milanez. Grudiocorpo, 2005. Disponível em: <http://vimeo.com/4986725> Acesso em 27/06/2012.
- COURTINE, Jean-Jacques. Discursos sólidos, discursos líquidos: a mutação das discursividades contemporâneas. In: SARGENTINI, Vanice; GREGOLIN, Maria do Rosário.

Análise do discurso: herança, métodos e objetos. São Carlos: Claraluz, 2008.

COURTINE, Jean-Jacques. *O discurso comunista endereçado aos cristãos.* Tradução Cristina de Campos Velho Birck [et al.]. São Paulo: Edufscar, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.* Vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Cafaia. São Paulo: Editora 34, 1997.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Música brega. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/musica-brega/dados-artisticos>. Acesso em: 20 mar. 2012.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música.* São Paulo: Editora 34, 2004.

FÁVARO, Mirian. Como funciona a música brega. Disponível em: <http://lazer.hsw.uol.com.br/musica-brega.htm>. Acesso em: 20 mar. 2012.

FERNANDES, Cleudemar Alves. *Análise do Discurso: reflexões introdutórias.* Goiânia: Trilhas Urbanas, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert e RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica.* São Paulo: Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso.* Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5^a ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999a.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas.* Tradução Salma Tannus Muchail. 8^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999b.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber.* Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 6^a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000a.

FOUCAULT, Michel. Linguística e ciências sociais. In: *Ditos e Escritos II.* Tradução Elisa Monteiro. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Mota. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000b.

FOUCAULT, Michel. Retornar à história. In: *Ditos e Escritos II*. Tradução Elisa Monteiro. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Mota. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000c.

FOUCAULT, Michel. Sobre a arqueologia das ciências. Resposta ao círculo de epistemologia. In: *Ditos e Escritos II*. Tradução Elisa Monteiro. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Mota. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000d.

FOUCAULT, Michel. Sobre as maneiras de escrever a história. Resposta ao círculo de epistemologia. In: *Ditos e Escritos II*. Tradução Elisa Monteiro. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Mota. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000e.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e Literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000f.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Ditos e Escritos III: Estética; Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001a.

FOUCAULT, Michel. A música contemporânea e o público. In: *Ditos e Escritos III: Estética; Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001b.

FOUCAULT, Michel. Resposta a uma questão. In: *Ditos e Escritos VI*. Tradução Ana Lúcia Paranhos Pessoa. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Mota. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel. *A língua inatingível: o discurso na História da Linguística*. Tradução Bethania Mariani e Maria Elizabeth Chaves de Mello. 2^a ed. Campinas: Editora RG, 2010.

GARRIDO, Carlos Eduardo. *Angra e forró: tudo a ver...* Disponível em: <http://ocio.comcafe.blogspot.com.br/2010/09/angra-e-forro-tudo-haver.html>. Acesso em: 03/08/2012.

GREGOLIN, Maria do Rosário. *Foucault e Pêcheux: diálogos e duelos*. São Carlos: Claraluz, 2004.

GUILHAUMOU, Jean-Jacques. Os historiadores do discurso e a noção-conceito de formação discursiva: narrativa de uma transvaliação imanente. In BARONAS, Roberto Leiser. *Análise do Discurso: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva*. São

Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2007.

GUILHAUMOU, Jacques. Do acontecimento discursivo à narrativa do acontecimento. In: *Linguística e História: percursos analíticos de acontecimentos discursivos*. Coordenação e Organização da Tradução Roberto Leiser Baronas e Fábio César Montanheiro. São Carlos: Pedro & João Editores, 2009.

HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guaciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2011.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: *Linguística e comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

JOSÉ, Carmen Lúcia. *Do brega ao emergente*. São Paulo: Nobel, 2002.

MILNER, Jean-Claude. *Introduction à une science du langage*. Paris: Editions du Seuil, 1989.

MOLES, Abraham. *O Kitsch*. Tradução Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MURPHY, John. *Music in Brazil: experiencing music, expressing culture*. Oxford University Press, Oxford/ New York, 2006.

NEPOMUCENO, Fernando Henrique Corrêa. *Um filosofar sobre a música: a razão matemática e o sentimento humano, expressos na composição musical*. Piracicaba: C. N. Editora, 2004.

PAIVA, Antonio Cristiano Saraiva. Novos cenários sociais, nova cena subjetiva. In: *Sujeito e laço social: a produção de subjetividade na arquegenealogia de Michel Foucault*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e Discurso: Uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução Eni Puccinelli Orlandi [et al.]. 3^a ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

PÊCHEUX, Michel. *Discurso: Estrutura ou Acontecimento*. Tradução Eni Puccinelli Orlandi. 3^a ed. Campinas: Pontes, 2002.

PÊCHEUX, Michel; HENRY, Paul; HAROCHE, Claudine. A semântica e o corte

saussureano: língua, linguagem discurso. In BARONAS, Roberto Leiser. *Análise do Discurso: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva*. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2007.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Organizado por Charles Bally e Albert Sechehaye. 4^a ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

SCHREINER, Claus. *Música brasileira: a history of popular music and the people of Brazil*. Londres: Marion Boyars, 2002.

SELLIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. 2^a ed. São Paulo: Editora 34: 2010.

VEJA. *Os 10 maiores ícones brega da música brasileira*. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/10-mais/musica/os-10-maiores-icones-bregas-da-musica-brasileira-2/>. Acesso em: 10/05/2012.

VEYNE, Paul. *Foucault: seu pensamento, sua pessoa*. Tradução Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VITAL, Cleyton Douglas. *Brega, kitsch, mau gosto: a TV e a música vulgarizada*. Disponível em: http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/brega_kitsch_mau_gosto_a_tv_e_a_musica_vulgarizada. Acesso em: 08/09/2012.