

MARIA EMÍLIA OLIVEIRA CARLETO

**ASPECTOS DO FUNCIONAMENTO DA AUTORIA E DA PARATOPIA CRIADORA
EM CANÇÕES DE BELCHIOR**

UBERLÂNDIA

2024

MARIA EMÍLIA OLIVEIRA CARLETO

**ASPECTOS DO FUNCIONAMENTO DA AUTORIA E DA PARATOPIA CRIADORA
EM CANÇÕES DE BELCHIOR**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos (PPGEL) do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

Área de concentração: Estudos em Linguística e Linguística Aplicada.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Fernanda Mussalim Guimarães Lemos Silveira.

UBERLÂNDIA

2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos

Av. João Naves de Ávila, nº 2121, Bloco 1G, Sala 1G256 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4102/4355 - www.ileel.ufu.br/ppgel - secppgel@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Linguísticos				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado - PPGEL				
Data:	Vinte e nove de fevereiro de dois mil e vinte e quatro	Hora de início:	14:30	Hora de encerramento:	17:30
Matrícula do Discente:	12112ELI032				
Nome do Discente:	Maria Emília Oliveira Carleto				
Título do Trabalho:	Aspectos do funcionamento da autoria e da paratopia criadora em canções de Belchior				
Área de concentração:	Estudos em linguística e Linguística Aplicada				
Linha de pesquisa:	Linguagem, sujeito e discurso				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	A cena de enunciação como lócus teórico-metodológico de abordagem da relação linguagem-cognição e como embreagem discursivo-cognitiva em interações				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, assim composta: Professores Doutores: Manuel José Veronez de Sousa Júnior - UEMG; Breno Rafael Martins Parreira Rodrigues Rezende - SME; Fernanda Mussalim - UFU, orientadora da candidata.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Dra. Fernanda Mussalim, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar, foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que, após lida e achada conforme, foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Fernanda Mussalim Guimarães Lemos Silveira, Professor(a) do Magistério Superior**, em 29/02/2024, às 16:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Manuel José Veronez de Sousa Júnior, Usuário Externo**, em 29/02/2024, às 16:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Breno Rafael Martins Parreira /rodrigues Rezende, Usuário Externo**, em 29/02/2024, às 16:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5219668** e o código CRC **32A68814**.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

C279a Carleto, Maria Emília Oliveira, 1995-
2024 Aspectos do funcionamento da autoria e da paratopia criadora em
canções de Belchior [recurso eletrônico] / Maria Emília Oliveira
Carleto. - 2024.

Orientadora: Fernanda Mussalim Guimarães Lemos Silveira.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2024.5069>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Linguística. I. Silveira, Fernanda Mussalim Guimarães Lemos,
1966-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de
Pós-graduação em Estudos Linguísticos. III. Título.

CDU: 801

André Carlos Francisco
Bibliotecário Documentalista - CRB-6/3408

MARIA EMÍLIA OLIVEIRA CARLETO

**ASPECTOS DO FUNCIONAMENTO DA AUTORIA E DA PARATOPIA CRIADORA
EM CANÇÕES DE BELCHIOR**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos (PPGEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

Área de concentração: Estudos em Linguística e Linguística Aplicada.

Uberlândia, 29 de fevereiro de 2024.

Banca examinadora:

Profª Drª. Fernanda Mussalim Guimarães Lemos Silveira - UFU

Prof. Dr. Manuel José Veronez de Sousa Júnior - UEMG

Prof. Dr. Breno Rafael Martins Parreira Rodrigues Rezende - SME

AGRADECIMENTOS

A Jesus Cristo, por sua imensa bondade e misericórdia que me capacitaram para concluir este trabalho. A São José e Nossa Senhora Aparecida, meus companheiros e protetores, por terem intercedido por mim antes e durante o desenvolvimento deste estudo.

À Prof^a. Dr^a. Fernanda Mussalim, por toda paciência e elegância dedicadas a mim e à minha pesquisa.

Aos professores que compuseram minhas bancas de qualificação e/ou defesa, Prof. Dr. Breno Rafael Martins Parreira Rodrigues Rezende, Prof. Me. Khal Rens Cândido, Prof. Dr. Luiz Eduardo Mendes Batista e Prof. Dr. Manuel José Veronez de Sousa Júnior.

Aos colegas do Círculo de Estudos do Discurso (CED), por toda partilha de conhecimentos, principalmente à Ana Lourdes Queiroz da Silva e Viviene Garcia de Figueiredo, por todo companheirismo, carinho e incentivo dispensados a mim e pelas trocas que me consolaram e incentivaram a seguir adiante.

Aos meus pais, Nilva Maria de Oliveira e Luiz Antônio Carleto, pela constante torcida, apoio e amor que nunca me faltaram, bem como por todo esforço que sempre fizeram para que eu tivesse a possibilidade de priorizar os estudos.

À minha irmã Ana Flávia, por todo carinho e admiração que sempre teve por mim. Meus esforços também são para que um dia eu seja tão boa quanto a pessoa que ela enxerga ao olhar para mim.

Às minhas tias Carmeluce, Eliana e Amália, por todo apoio, incentivo e exemplos de mulheres dedicadas à carreira e à família. À minha avó Josina, pela torcida que sei que me oferece, mesmo que a idade já tenha levado um pouco de sua memória.

Aos meus avós, Sílvio e Edite, e à minha tia Norma, dos quais sinto saudade, que mesmo não vivendo mais neste plano, sei que torceram por mim enquanto estavam por aqui.

Aos meus amigos, por terem sido pontos de alívio em meio ao caos. Ao meu amor, pelo imenso suporte, incentivo constante e abraços-morada.

RESUMO

Nesta pesquisa, nosso objetivo é examinar as práticas discursivas do cancionista cearense Antônio Carlos Gomes Belchior, conhecido apenas como Belchior, sob a perspectiva da Análise do Discurso, com foco nas teorias de Dominique Maingueneau, conforme apresentadas em seu trabalho *Discurso Literário* (2018). O principal propósito é identificar o funcionamento da autoria de Belchior e observar como ela gere a paratopia do autor. Conforme conceituado por Maingueneau, a autoria se constitui de três instâncias que são imbricadas entre si, como os anéis de um nó borromeano, de forma que, quando um se parte, os outros dois também se separam. A essas instâncias, o autor chamou de *pessoa* - que tem relação com a vida pessoal de quem escreve -; *escritor* - ligada à trajetória que o artista faz pelo campo discursivo e a qual posicionamento adota; e *inscritor* - a instância relacionada ao enunciador do texto e mantenedor da instituição literária. A paratopia está intimamente ligada aos discursos constituintes, como o religioso, o filosófico, o científico, o literário e, seguindo Costa (2001), também o literomusical no contexto brasileiro. Esses discursos se autodefinem como discursos de Origem, ligados a uma fonte legitimadora e a uma enunciação que autoriza a eles mesmos; para Maingueneau, a paratopia é uma característica desse tipo discurso e dos seus enunciadores, que emergem de uma localização paradoxal, não relacionada à ausência de um "lugar" específico para o discurso, mas sim à difícil conciliação entre o lugar e o não-lugar. A escolha desse *corpus* e as análises realizadas são guiadas considerando a abordagem de Maingueneau (2008) de que discurso e as condições de produção são radicalmente imbricados, de modo que o texto seja sempre analisado enquanto prática discursiva de um sujeito inscrito em um posicionamento no campo, e nunca como uma materialidade autônoma. Diante disso, nos propusemos a identificar nas letras das canções de Belchior o funcionamento das três instâncias da autoria e a constituição da paratopia criadora do compositor, que defendemos ser, fundamentalmente, espacial (meu lugar não é meu lugar), temporal (meu tempo não é meu tempo) e de identidade (meu grupo não é o meu grupo). Como resultado, identificamos na obra do artista a presença dos três tipos de paratopia, como levantamos na hipótese, e demonstramos que a paratopia criadora de Belchior é gerida pelas três instâncias da autoria, à medida que elas constituem seu pertencimento impossível à sociedade e ao grupo de artistas do campo literomusical brasileiro de sua época.

Palavras-chave: Discurso constituinte; funcionamento da autoria; paratopia; Belchior.

ABSTRACT

In this research, our aim is to examine the discursive practices of the songwriter from Ceará, Antônio Carlos Gomes Belchior, known simply as Belchior, from the perspective of Discourse Analysis, focusing on the theories of Dominique Maingueneau, as presented in his work "Literary Discourse" (2018). The primary purpose is to identify the functioning of Belchior's authorship and observe how it manages the author's paratopy. According to Maingueneau, authorship consists of three intertwined instances, akin to the rings of a Borromean knot, so that if one breaks, the other two also separate. The author named these instances as person - related to the personal life of the writer; writer - linked to the trajectory the artist takes through the discursive field and the position they adopt; and inscriber - the instance related to the enunciator of the text and the maintainer of the literary institution. Paratopy is closely tied to constitutive discourses, such as religious, philosophical, scientific, literary, and, according to Costa (2001), the literomusical in the Brazilian context. These discourses define themselves as discourses of Origin, connected to a legitimizing source and an enunciation that authorizes themselves; for Maingueneau, paratopy is a feature of this type of discourse and its enunciators, who emerge from a paradoxical location, not related to the absence of a specific "place" for the discourse, but to the difficult reconciliation between place and non-place. The selection of this corpus and the analyses carried out are guided by Maingueneau's (2008) approach that discourse and conditions of production are radically intertwined, so that the text is always analyzed as a discursive practice of a subject inscribed in a position within the field, and never as an autonomous materiality. Consequently, we proposed to identify in Belchior's song lyrics the functioning of the three instances of authorship and the constitution of the composer's creating paratopy, which we argue to be fundamentally spatial (my place is not my place), temporal (my time is not my time), and of identity (my group is not my group). As a result, we identified in the artist's work the presence of the three types of paratopy, as proposed in the hypothesis, and demonstrated that Belchior's creative paratopia is managed by the three instances of authorship, as they constitute his impossible belonging to society and to the group of artists in the Brazilian literary-musical field of his time.

Keywords: Constitutive discourse; functioning of authorship; paratopy; Belchior.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
CAPÍTULO I - REFERENCIAL TEÓRICO.....	12
1.1 Considerações sobre o discurso literário.....	12
1.2 Discursos constituintes.....	13
1.3 Constituição e constituição do discurso literomusical brasileiro.....	17
1.3.1 Considerações iniciais.....	17
1.3.2 O discurso literomusical brasileiro como um discurso constituinte.....	20
1.4 Um pertencimento impossível.....	24
1.5 Funcionamento da autoria.....	28
1.6 Noção de interdiscurso, campo discursivo e posicionamento.....	30
CAPÍTULO II - CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DA PRÁTICA DISCURSIVA DE BELCHIOR.....	34
2.1 Sobre o contexto político-cultural das décadas de 60 e 70.....	34
2.2 Apenas um rapaz latino-americano.....	36
2.3 O posicionamento de um “coração selvagem”.....	38
CAPÍTULO III - O FUNCIONAMENTO DA AUTORIA E DA PARATOPIA EM CANÇÕES DE BELCHIOR.....	45
3.1 Considerações iniciais.....	45
3.2 Análises.....	45
3.2.1 <i>Apenas um rapaz latino-americano</i> (Álbum <i>Alucinação</i> - 1976).....	45
3.2.2 <i>Velha roupa colorida</i> (Álbum <i>Alucinação</i> - 1976)	48
3.2.3 <i>Alucinação</i> (Álbum <i>Alucinação</i> - 1976)	51
3.2.4 <i>Fotografia 3x4</i> (Álbum <i>Alucinação</i> - 1976).....	55
3.2.5 <i>Clamor no deserto</i> (Álbum <i>Coração selvagem</i> - 1977).....	59
3.3 Considerações finais.....	61
CONCLUSÃO.....	63
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	66

INTRODUÇÃO

No presente trabalho nos propomos a executar uma análise discursiva das letras das canções compostas pelo artista cearense Belchior, que atuou principalmente na produção cultural da década de 70 do século XX no Brasil. Para tanto, nos embasaremos na teoria desenvolvida por Dominique Maingueneau em seu extenso trabalho dedicado à análise do discurso literário que está registrado, principalmente, no livro *Discurso Literário* (2018). Nessa obra, Maingueneau busca traçar um método de análise do texto literário, segundo o qual é preciso assumir que existe uma legitimação recíproca entre a enunciação literária e a organização institucional que rege a materialização e circulação desse discurso, de modo que a enunciação, ao mesmo tempo que enuncia sobre uma realidade em andamento, cria suas próprias condições de produção. Mobilizaremos também o conceito de interdiscurso (universo discursivo, campo discursivo, espaço discursivo) postulado por Maingueneau (2008) em *Gênese dos discursos*, fundamental para bem abordarmos a questão referente ao posicionamento de Belchior no campo literomusical brasileiro.

A justificativa da escolha por analisar letras de canções de Belchior vem do intuito de contribuir para o reconhecimento da produção musical brasileira da década de 1970, uma vez que os estudos a esse respeito são escassos. Conforme analisa Souza e Lobo (2021, p. 246):

Se comparados aos cantores e compositores dos anos anteriores, essa geração foi praticamente omitida dos debates e pesquisas acadêmicas. [...] Paira sobre os anos 1970 uma certa sombra. [...] é notório como esses dez anos ainda não conseguiram estimular o mesmo entusiasmo que, por exemplo, os anos de 1950 e 1960.

Essa geração ocupa um lugar límbico na historiografia da música popular brasileira, uma vez que está “espremida” entre os movimentos que revelaram grandes nomes da nossa música nos anos 1960 e antecipa a explosão do rock nacional na década de 1980. Os anos 1970, de certa forma, foram avaliados sob a influência da geração passada, carregando inclusive o apelido de “pós-tropicalistas”. Como se não bastasse, muitos dos artistas “nascidos” nessa época foram apadrinhados por aqueles da geração anterior, o que contribuiu com a impressão de que surgia ali uma geração de seguidores. Nesse cenário, Belchior é um dos poucos cancionistas que quis declarar independência e negou fortemente qualquer relação com seus antecedentes.

Em suas obras, Belchior adota um posicionamento polêmico de oposição ao movimento musical tropicalista e defende a ideia de uma cultura nacional popular; faz críticas ao cenário de repressão da ditadura vigente no Brasil de 1964 a 1985; e ainda canta relatos biográficos sobre a situação de ser um “vindo do norte” para a cidade grande. De acordo com Josely Carlos (2007, p.10), suas músicas “ora são líricas, ora de protesto-denúncia, falam de horror e de amor, de caos e de esperança, de poetas e de prostitutas, de Deus e do diabo, de trovadores e de viciados, de sonhadores e de anarquistas, de apaixonados e de suicidas.” Analisa ainda que, “por intermédio de suas ideias e sons, atentava para a discussão, a reflexão e a mudança”, procurando alertar, principalmente os jovens, para uma análise profunda dos problemas sociais daquela geração” (*ibidem*, p.84).

Além da contribuição para os estudos em torno da geração de compositores brasileiros da década de 1970, pretendemos também – e sobretudo – demonstrar a produtividade das postulações que Dominique Maingueneau faz em *Discurso Literário* (2018) – em especial as postulações sobre discurso constituinte, paratopia e funcionamento da autoria –, para a análise do discurso literomusical da MPB (Música Popular Brasileira) que, segundo Costa (2001) e Figueira (2015) tem, como o literário, o estatuto de discurso constituinte, no contexto brasileiro.

As hipóteses desta pesquisa são as seguintes:

- i) a de que a paratopia criadora de Belchior pode ser classificada como paratopia espacial (“meu lugar que não é o meu lugar”); paratopia temporal (“meu tempo não é meu tempo”); e paratopia de identidade (“meu grupo não é o meu grupo”);
- ii) a de que a paratopia criadora de Belchior pode ser gerida nas/pelas instâncias constitutivas do funcionamento da autoria (*a pessoa, o escritor, o inscritor*), tal como concebidas por Maingueneau (2018).

Desse modo, a fim de testar nossas hipóteses, buscaremos cumprir os seguintes objetivos:

Objetivo geral: Analisar como se constitui a paratopia criadora de Belchior.

Objetivos específicos:

- i) analisar como se dá o funcionamento e imbricamento das três instâncias (*a pessoa, o escritor, o inscritor*) constitutivas do funcionamento da autoria, nas letras de canções compostas por Belchior;
- ii) analisar quais são os tipos de paratopia recorrentes nos textos analisados.

Devido à vasta discografia do compositor, um recorte no *corpus* se fez necessário. Optamos por analisar canções que tenham sido compostas integralmente por Belchior (letra e música) e que também tenham sido interpretadas por ele, não considerando, portanto, canções que foram compostas em coautoria com outros artistas, nem as que foram por ele compostas para outros artistas interpretarem. Tal critério de escolha justifica-se pela problemática central da pesquisa ser a da autoria, portanto, optamos por exemplares que teoricamente teriam menor influência possível de outros artistas.

Com base nesses critérios, selecionamos, num primeiro momento, álbuns solo e de estúdio lançados durante sua vida, excluindo, assim, os tributos, os álbuns acústicos e os lançamentos em parceria com outros artistas. Como resultado da primeira etapa do recorte feito na discografia de Belchior, resultaram 13 exemplares, entre álbuns e LPs, apresentados a seguir, por ordem de lançamento:

Belchior (1974), produzido por Chantecler.

Alucinação (1976), produzido por Philips.

Coração selvagem (1977), produzido pela Warner Bros.

Todos os sentidos (1978), produzido pela Warner Bros.

Era uma vez um homem e o seu tempo (1979), produzido pela Warner Bros.

Objeto direto (1980), produzido por Elektra.

Paraíso (1982), produzido por Elektra.

Cenas do próximo capítulo (1984), produzido por Paraíso Discos.

Melodrama (1987), produzido por Philips.

Elogio da loucura (1987), produzido por Philips, Polygram.

Contradança (1991), produzido por Paraíso Discos.

Baihuno (1993), produzido pela Movieplay.

Vício Elegante (1996), produzido por GPA Music.

A partir disso, um novo recorte foi feito, reduzindo a um número de elementos possível e satisfatório para análise. Como objeto de análise, foram selecionadas canções pertencentes a 2 desses 13 álbuns, assumindo como critério a escolha de letras de canções que representam uma boa síntese do posicionamento e do modo de funcionamento de autoria do compositor/cantor. Sendo assim, seguem as canções que serão analisadas, apresentadas em ordem de lançamento: *Apenas um rapaz latino-americano* (1976); *Velha roupa colorida* (1976); *Alucinação* (1976); *Fotografia 3x4* (1976) e *Clamor no deserto* (1977).

Em relação à metodologia, seguindo Maingueneau (2008), assumiremos que o tratamento metodológico do *corpus* deverá partir de hipóteses fundamentadas na história e em um conjunto de textos, sendo que a análise desse conjunto pode vir a confirmar ou refutar as hipóteses estabelecidas. Dessa perspectiva, o imbricamento entre texto e contexto, ou melhor, entre discurso e condições de produção é radical, e a abordagem do *corpus* deve considerar isso, de modo que o texto seja sempre analisado enquanto prática discursiva de um sujeito inscrito em um posicionamento no campo, e nunca como uma materialidade autônoma.

Esta dissertação é composta por três capítulos além da Introdução e da Conclusão. No Capítulo 1, apresentaremos a base teórica que fundamentará a pesquisa, com foco nos conceitos de discurso constituinte, paratopia, funcionamento de autoria e interdiscurso. O Capítulo 2 apresenta o panorama das condições de produção da obra de Belchior e nele descreveremos o cenário histórico do país na época, ressaltando características da biografia do artista que impactaram na composição das letras e traça como se deu o posicionamento de Belchior no campo da Música Popular Brasileira. No Capítulo 3, por sua vez, apresentaremos as análises das letras das canções de Belchior selecionadas como *corpus* de análise. Por meio dessas análises, buscaremos cumprir os objetivos da pesquisa, assumindo o pressuposto da imbricação entre discurso e condições de produção, isto é, assumindo o texto como uma forma de gestão do contexto, tal como postula Maingueneau (2018). Por fim, na Conclusão, refletiremos sobre o caminho percorrido e os resultados obtidos das análises, de modo a verificar se ocorreu ou não a validação das hipóteses apresentadas.

CAPÍTULO I

REFERENCIAL TEÓRICO

1.1 Considerações sobre o discurso literário

Maingueneau, em *Discurso Literário* (2018), propõe um dispositivo de análise do texto literário considerando-o como discurso, de modo a assumir o texto como “uma forma de gestão do contexto”, tornando-o passível de ser objeto de estudo da Análise do Discurso (AD). Dessa maneira, passa a ser possível “restituir as obras aos espaços que as tornam possíveis, onde elas são produzidas, avaliadas, administradas” (Maingueneau, 2018, p. 43).

Ao invés de relacionar as obras com instâncias afastadas da literatura, como classe social, eventos históricos, psicologia individual, Maingueneau, ao considerar a obra como discurso, integra à abordagem o ambiente imediato do texto, seus ritos de escrita, sua cena de enunciação e seu suporte material. Todos esses pontos só são possíveis quando admitimos o discurso literário como enunciação e como instituição, como prática de indivíduos que são partes de uma sociedade que lhes oferece condições históricas de produção de sentido:

A partir do momento em que não se podem separar a instituição literária e a enunciação que configura um mundo, o discurso não se encerra na interioridade de uma intenção, sendo em vez disso força de consolidação, vetor de um posicionamento, construção progressiva, através do intertexto, de certa identidade enunciativa e de um movimento de legitimação do próprio espaço de sua enunciação. (Maingueneau, 2006, p. 43)

A proposta de análise do discurso literário de Dominique Maingueneau concede aos fatos literários uma perspectiva de instituição que estabelece um processo de construção de legitimação, além de considerar que há forças normativas que regulam e organizam o discurso por meio de práticas e aparelhos. Dessa maneira, “nenhum ato de enunciação pode ser formulado sem justificar, de uma maneira ou de outra, seu direito de apresentar-se tal como se apresenta.” (Maingueneau, 2018, p. 42). Para tanto, é necessário assumir que a enunciação literária não escapa à órbita do direito:

Fala e direito à fala se entrelaçam. De onde é possível vir legitimamente a fala, a quem pretende dirigir-se, sob qual modalidade, em que momento, em que lugar – eis aquilo a que nenhuma enunciação pode escapar. E o escritor sabe disso melhor do que qualquer pessoa, ele cujo discurso nunca acaba de estabelecer seu direito à existência, de justificar o injustificável de que procede e que ele alimenta desejando reduzi-lo. (Maingueneau, 2018, p. 43)

Assim, de acordo com Maingueneau (2018), conceber o texto como uma forma de gestão do contexto implica assumir que as obras realmente falam sobre o mundo, mas são atravessadas por suas condições de enunciação, que fazem parte desse mundo que se considera que elas representam. As condições de produção do que se *diz* envolvem o que é *dito*, e o que é *dito* reflete suas próprias condições de enunciação, implicando, entre outras coisas, o estatuto do escritor associado a seu modo de posicionamento no campo literário, os papéis vinculados aos gêneros, a relação com o destinatário através da obra, os suportes materiais e os modos de circulação, não tendo mais de um lado um conjunto de coisas e atividades e, de outro, a representação literária dele.

1.2 Discursos constituintes

Como herança da corrente romântica literária, perdurou por muito tempo (e talvez ainda perdure em alguns espaços) uma separação dicotômica que considerava os textos literários como porta-vozes da visão de mundo de um criador soberano, como textos de ordem “intransitiva”, ricos esteticamente e objetos de estudo da estilística, soberanos em relação àqueles ditos como “profanos”. Paralelo aos textos literários, esses últimos seriam compostos pelo “burburinho infinito das palavras vãs” (Maingueneau, 2018, p. 59), textos ordinários, sem valor estético, sem profundidade, portanto, não dignos da literatura. Alguns exemplos são os textos jornalísticos, documentos administrativos, as conversações, como ilustrou Maingueneau.

Entretanto, a dificuldade aparece quando é preciso olhar para textos como os religiosos, filosóficos, científicos. Seriam eles “profanos”, já que não são literários? Maingueneau (2018) comenta que, ao longo da história, autores de textos filosóficos, como Descartes e Fontenelle, e autores religiosos, como São Francisco de Sales, Bossuet e Pascal, ganharam o título de “grandes escritores”, porque tinham um estilo de escrita reconhecido como de qualidade particular. Contudo, como afirma o analista do discurso, a investigação deve ir além da visão romântica que enxergava dois caminhos: ou manter a literatura como uma entidade autárquica, ou misturá-la junto aos textos ordinários. Ao invés de procurar nesses autores “de qualidade particular” e em seus textos características que sejam consideradas literárias, para então reconhecê-los como bons, é mais produtivo que se encontre um fundo comum entre esses discursos; investigar no discurso literário que métodos e conceitos podem ser atribuídos a outros discursos.

Embora o texto literário tenha suas especificidades, ele não está isolado, como comumente se considera, e não é o único que se funda no estatuto de uma fonte enunciativa que está acima do mundo dos homens, mas que ao mesmo tempo participa dele. Maingueneau (2018) inclui nesse grupo outros discursos, como o filosófico, o religioso e o científico, e os denomina discursos constituintes. Reconhecendo como discursos constituintes o religioso, o científico, o filosófico e o literário, o autor afirma que o que dá a eles esse título é a impressão de que são discursos últimos, para além dos quais não há mais o que dizer. A expressão ‘discurso constituinte’ “designa fundamentalmente os discursos que se propõem como discursos de Origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma” (Maingueneau, 2018, p. 60).

Observar discursos aparentemente tão diferentes e ao mesmo tempo identificar que há categorias de análise que parecem pertencer tanto a um quanto a outro, pressupõe a existência de um domínio específico responsável pela produção verbal de uma sociedade, na qual os tipos de discurso têm algumas propriedades originais em comum. Esse domínio “originário” dos discursos da coletividade é denominado por Maingueneau (2018) de *archeion*, termo de origem grega ligado a *aché*, que significa “fonte”, “princípio”, e se relaciona também com “mandamento” e “poder”, sendo *archeion* uma sede de autoridade.

Tal sede de autoridade fica sob responsabilidade dos discursos constituintes e a eles associa a função de serem fundadores de outros discursos e não de fundados por outros, sendo eles mesmos responsáveis, cada qual, por determinado recorte comunicacional – com gêneros e lugares de fala específicos, com um “corpo de locutores consagrados” – e por possuírem um “certo tipo de invariantes enunciativas” (Maingueneau, 2018), que compõe a memória discursiva. Essas três instâncias atravessam os discursos constituintes, já que eles não pertencem a uma só, de forma que nos vemos diante de uma legítima categoria discursiva, pois não se trata somente de processos puramente linguísticos, nem de uma visão psicológica ou sociológica do contexto.

Esses discursos têm a pretensão de não reconhecer outra autoridade que não seja a sua e não admitem qualquer outro discurso acima deles. Os discursos constituintes aparecem ligados a uma fonte legitimadora, sendo elas o Belo, Deus, a Razão, o Método, que designa a eles o *status* de serem “zonas de falas em meio a outras e falas que pretendem preponderar sobre todas as outras” (Maingueneau, 2018, p. 34).

Os discursos constituintes são discursos que conferem sentido aos atos da coletividade, sendo em verdade os garantes de múltiplos gêneros do

discurso. O jornalista, às voltas com um debate social, vai recorrer assim à autoridade do sábio, do teólogo, do escritor ou do filósofo - mas o contrário não acontece. (Maingueneau, 2018, p. 61)

Segundo o autor, os discursos constituintes são a um mesmo tempo autoconstituintes e heteroconstituintes, ocupam uma posição limite no interdiscurso, (não há outro discurso acima deles) e se autorizam apenas a partir de si mesmos. Isso não significa que outras formas discursivas não tenham influência sobre eles, há constante interação entre os discursos constituintes e os não constituintes. Os primeiros, entretanto, costumam negar essa relação ou querer submetê-la aos seus princípios.

Já a relação entre eles se dá por meio de um movimento de delimitação recíproca na busca pela negociação do *archeion*. Como exemplo, Maingueneau (2018) cita o embate entre os discursos filosófico e religioso para determinar qual deles era o principal e estabelecer o lugar de cada um, porém, essa disputa foi interrompida com a chegada daqueles que defendiam a superioridade do discurso científico, que trabalha afastando a todo momento a presença do religioso e do filosófico.

Nos moldes da Análise do Discurso, tal como desenvolvida por Maingueneau, analisar a “constituência” dos discursos constituintes passa pela necessidade de destacar a relação indissociável que apresentam entre o intradiscursivo e o extradiscursivo. Isso se dá, uma vez que a constituição de tais discursos se apresenta como duas partes inseparáveis: a constituição como um processo de instauração, o estabelecer-se regrado sua própria emergência no interdiscurso; e a constituição como organização estrutural de elementos que formam a totalidade de um texto: “Sua enunciação se instaura como dispositivo de legitimação de seu próprio espaço, incluindo seu aspecto institucional; ela articula o engendramento de um texto e uma maneira de inscrever-se num universo social” (Maingueneau, 2018, p. 62).

Após apresentar de maneira geral as características dos discursos constituintes, que seriam comuns a todos, Maingueneau (2018) ainda destaca que cada um encarna a “constituência” à sua própria maneira. Dada a relação quase inconsciente que fazemos entre “constituente” e “fundador” pode surgir questionamentos quanto à legitimidade do discurso literário como pertencente a essa categoria discursiva, já que, de acordo com o autor, a literatura não “reflete sobre seu fundamento em termos de conceito ou de revelação divina” (Maingueneau, 2018, p. 64). Entretanto, Maingueneau apresenta uma forma particular de gestão do seu estatuto constituinte em que o enunciador se localiza em um limite que o permite participar tanto do mundo humano, quanto de um espaço transcendente de forças maiores, atribuindo sua fala como vinda de um Outro, sem, entretanto, atribuí-la

completamente a esse Outro. Para ilustrar, valeu-se de uma comparação entre os discursos literário e filosófico, mobilizando também proposições de Cossuta (1995, *apud* Maingueneau, 2018).

O discurso filosófico é o único, na visão de Cossuta, verdadeiramente “autoconstituente”, pois se empenha em explicar as condições de existência de toda constituição discursiva, inclusive a sua própria, enquanto o discurso literário não explica outras condições, senão cria a sua própria e a legitima por meio da criação de universo de sentidos. Nesse sentido, Maingueneau ressalta que “o discurso filosófico tende a isolar a reflexividade especulativa ao expulsar a dimensão figurativa, que é apenas tolerada; o discurso literário privilegia ‘a reflexividade ficcional a ponto de este se apagar por inteiro por trás do mundo que ele mesma cria’ (Maingueneau, 2018, p. 67).

Quanto aos enunciadores dos discursos constituintes, o autor afirma que eles não podem ser situados nem no interior da sociedade, nem no exterior dela; sua enunciação é formada justamente por essa impossibilidade de se atribuir um lugar. A essa difícil negociação entre o lugar e o não lugar, dá-se o nome de *paratopia*, que não deve ser confundida com a ausência de um lugar. Tal espaço já era observado na Filosofia, que se define por uma sequência de lugares que são mais ou menos parasitários e dos quais se apropria de maneira mais ou menos duradoura, como a Academia, o Pórtico, o Liceu. Nesse sentido, a paratopia é um espaço em que os discursos constituintes devem delimitar um território que abrigue os diversos posicionamentos concorrentes e cujas modalidades variam de lugar para lugar e de época para época, onde seja possível comparar os agentes e os discursos em conflito pela legitimidade enunciativa. Dessa maneira, o objeto de análise não é o discurso fechado em si, mas o sistema de relação que permite que cada discurso se coloque e ali permaneça:

A relação com os outros e a relação consigo mesmo só são distinguíveis em termos ilusórios, não estando o interdiscurso no exterior e uma identidade encerrada em suas próprias operações, ainda que todo posicionamento se queira nascido de um retorno às coisas mesmas, de uma justa apreensão do belo, do verdadeiro, etc., que os outros posicionamentos teriam esquecido ou desfigurado. (Maingueneau, 2018, p. 68)

Ao tratar de discursos constituintes, Maingueneau acrescenta que eles tendem a querer um alcance global ao tratarem de temas como a sociedade, a verdade, a beleza... Contudo, esses discursos são formados localmente, por meio de grupos restritos que moldam a produção e a fazem com base em seus próprios comportamentos. Dessa maneira, todo estudo feito que indaga sobre o surgimento, a circulação e o consumo dos discursos constituintes

deve saber gerir o modo de funcionamento de duas comunidades discursivas, as que produzem o discurso e as que o gerem. Isso se dá porque um discurso constituinte não mobiliza apenas seus autores, mas também uma gama de papéis sociodiscursivos que ficam responsáveis pela sua gestão. O exemplo apresentado por Maingueneau (2018) é o do discurso literário que, além dos escritores, impacta também editores, livrarias, professores, bibliotecários etc.

No que tange à comunidade dos produtores, sua forma varia em função de cada posicionamento (que não é apenas um conjunto de textos, mas a convergência de um modo de organização social e um modo de existência dos textos) e do tipo de discurso constituinte. O discurso literário, por exemplo, é repleto de escritores que almejam agir fora de qualquer pertencimento, o que vai totalmente de encontro ao que propõe esse tipo de discurso.

1.3 Constituição e constituição do discurso literomusical brasileiro

1.3.1 Considerações iniciais

A partir dos estudos de Maingueneau acerca da observação de características típicas dos discursos constituintes, Nelson Barros da Costa (2001), em sua pesquisa de doutoramento, intitulada *A produção do discurso literomusical brasileiro: um discurso constituinte?*, apresentou a possibilidade de o discurso literomusical brasileiro, no âmbito da produção discursiva brasileira, ser considerado um discurso constituinte em construção, por dar sentido aos atos da coletividade do país, apontando modos de pensar, sentir e interpretar acontecimentos socioculturais. Dado que nosso *corpus* é formado por enunciações do campo literomusical brasileiro, julgamos pertinente sintetizar aqui o trabalho de Costa, refazendo o seu caminho pela validação da hipótese de “constituição” do discurso literomusical brasileiro.

Inicialmente, o autor justifica a viabilidade da hipótese, empreendendo uma reflexão acerca da heterogeneidade da música popular brasileira. Segundo ele, pode-se observar, no percurso histórico da música brasileira, que ela é cheia de desacordos e conciliações entre numerosas variedades de ritmos e tradições poéticas que existem no Brasil.

Essa diversidade não se dá sem conflitos e vacilos, nem tem organização evidente. Diferentemente de outros campos discursivos, como é o caso da religião e da ciência, onde grupos, correntes, tendências etc. se definem, se organizam e se estabilizam mediante estatutos e ideologias razoavelmente

bem definidos, o discurso lítero-musical brasileiro aparece dilacerado por uma heterogeneidade complexa e inconsistente. (Costa, 2001, p. 169)

A princípio, o samba, que surgiu no Rio de Janeiro como uma produção coletiva improvisada em festas em que se entoavam cânticos e se tocavam instrumentos variados, foi eleito o ritmo oficial do Brasil. Com o advento do mercado fonográfico e, mais tarde, da “época de ouro” com seus programas de rádio, o samba começou a tomar uma forma mais delimitada e passou a ser objeto de produção consciente, com instrumentos específicos, harmonias próprias, e as letras passaram a apresentar uma unidade temática e temas de predileção. De igual modo, a música popular brasileira, que era representada principalmente pelo samba, passou a ser usada como instrumento pedagógico-político do governo que objetivava manipular as massas e transmitir a ideia de uma sociedade que estava otimista e em expansão devido ao projeto econômico implantado com a Revolução de 1930.

A partir dos anos 60 do século XX, surgiu no Brasil a Bossa Nova, que é considerada por muitos historiadores a propulsora de uma ruptura estético-ideológica. Os representantes desse gênero musical procuraram renovar o samba, tornando-o mais sofisticado e adaptado ao contexto da classe média do Rio de Janeiro, de modo que “expressões como “cabrocha”, “requebrado” e “mulata” são substituídas respectivamente por “garota”, “balanço” e “morena” (Medaglia, 1993, p. 72 *apud* Costa 2001, p. 177).

Entretanto, em certo momento da expansão da Bossa Nova, alguns adeptos desse gênero viram-se insatisfeitos com o fato de que a canção estava se tornando indiferente aos problemas sociais, políticos e econômicos, considerando que se tratava de “uma época em que parte das elites brasileiras no poder procurava forjar um movimento de aliança de classes para garantir seu projeto desenvolvimentista de base nacionalista” (Costa, 2001, p. 180). Diante disso, estudantes e jovens intelectuais, relacionados à produção cultural e influenciados por ideias marxistas, engajaram-se em um novo projeto musical que se alinhava às reivindicações populares. Nascia, então, a Canção de Protesto, com tônica mais social por colocar-se como porta-voz de sujeitos sociais marginalizados.

Posteriormente, nos anos finais da década de 1960, inaugurou-se no Brasil o movimento Tropicalista, ou Tropicália, que se posicionou de forma contrária ao nacionalismo protecionista, visto até então nas produções da música brasileira, adicionando à sua música influência estrangeira e ritmos variados com tons de ironia e humor, o que causou grande reviravolta no campo musical do país.

Poucos anos depois, já na década de 1970, emerge no campo musical brasileiro outro posicionamento, herdeiro das canções de protesto famosas nos anos 1960, mas que propunha, dessa vez, acrescentar em suas letras conteúdos filiados à ideia da arte transformadora e instrumento de revolução. A essa nova leva de artistas é que Belchior se alia, acompanhado do Pessoal do Ceará, dos mineiros do Clube da Esquina e de outros artistas que foram, a princípio, identificados como grupos regionalistas.

Diante dessa heterogeneidade de ritmos, posicionamentos e conteúdos, é que Costa (2001) achou possível levantar a hipótese de que o discurso literomusical brasileiro funciona com um discurso constituinte, nos moldes postulados por Dominique Maingueneau em seu livro *Discurso literário* de 2006. Com o intuito de testar sua hipótese, procurou analisar as marcas de heterogeneidade mostrada¹ expressa nas canções que pudessem sinalizar alguns tópicos: a) um modelo de brasilidade ou de comportamento brasileiro, que interferisse, de alguma forma, sobre a realidade e o comportamento dos ouvintes, indicando maneiras de sentir, pensar e agir; b) citação ou alusão a outras práticas discursivas com as quais abre polêmica, parodiando, ironizando ou parafraseando-as; c) a constituição de cenas enunciativas com a finalidade de legitimar determinados contextos; d) o investimento em códigos linguísticos ligados a alguma característica demográfica do povo brasileiro.

A partir desse levantamento, Costa (2001, p. 334) organizou essas marcações a fim de verificar se cumpriam os requisitos característicos de um discurso constituinte, tais apontados por Maingueneau. São eles:

- a) Determinar, para si e para o conjunto da sociedade, um archéion, ou seja, um corpo de enunciadores consagrados; b) Constituir-se tematizando sua própria constituição, isto é, construir, pelo discurso, sua legitimidade perante os demais discursos (autoconstituição); c) Pretender dar sentido aos atos da coletividade, procurando formar atitudes, influenciar comportamentos e predominar sobre os demais discursos constituintes (heteroconstituição); d) Dizer-se ligado a uma Fonte legitimante (o Absoluto, a Verdade, Deus, a Justiça etc.); e) Pretenderem-se discursos limite, que se colocam sobre um limite e que tratam sobre o limite.

Em prol da hipótese de que o discurso literomusical brasileiro é um discurso constituinte, constata-se, segundo Costa (2001), a proximidade que há entre a canção e a poesia literária pela origem em comum que têm: ambas derivam do trovadorismo antigo e

¹ Heterogeneidade mostrada e heterogeneidade constitutiva são conceitos desenvolvidos por J. Authier-Revuz em 1982 e tratam da presença do Outro do discurso. De acordo com Maingueneau (2008) a heterogeneidade mostrada constitui-se por marcas visíveis no discurso, como citações, autocorreções, palavras entre aspas.

medieval, tradição do improviso ou memorização, e da declamação de narrativas históricas e de declarações de amor.

Ademais, Costa (2001) relembra que, de acordo com a época e a civilização, diferentes discursos constituintes podem ser mobilizados. Com isso em pauta, faz uma reflexão sobre as disfunções presentes na sociedade brasileira, como o baixo índice de letramento, que pode dificultar, por exemplo, que o discurso literário desempenhe plenamente o seu papel de constituir identidades e mobilizar o imaginário brasileiro, como executa em outros países como a França. A partir disso, elabora o seguinte questionamento: se há essa lacuna que não pode ser preenchida pelo discurso literário, é possível que outros discursos, que se valham também de outras semioses, como a telenovela e a canção popular, consigam desempenhar esse papel constituinte?

Em busca de obter uma resposta a esse questionamento, Costa (2001) empreendeu análises detalhadas de canções de artistas da música brasileira e de textos secundários, como críticas, comentários e biografias. O recorte feito pelo pesquisador contempla canções que foram produzidas e/ou difundidas no período de 1958 a 1998 por compositores selecionados a partir de listas de antologias e guias musicais que julgou relevantes.

1.3.2 O discurso literomusical brasileiro como um discurso constituinte

Após breve comentário sobre as especificidades do discurso literomusical brasileiro, passamos a seguir para a apresentação das análises realizadas por Costa (2001), que são concentradas no capítulo 4 de sua tese de doutorado. Apoiado nas características do discurso constituinte, tal como definido por Maingueneau, Costa (2001) inicia suas análises pela observação do *archeion* literomusical brasileiro.

Sobre ele, afirma que há uma lista básica consensual de nomes de enunciadores consagrados que constituem uma memória, mas que há também contrastes em relação ao estatuto de alguns deles, devido às opções estéticas e tendências. Esses nomes podem ser detectados, como afirma Costa (2001, p. 337), por meio de referências de vários tipos que ocorrem em canções. O primeiro tipo a que se refere é a *menção elogiosa*, que indica indiretamente adesão à proposta estética do arqui-enunciador citado, como ilustram os exemplos apresentados por Costa (2001, p. 337):

A Rita levou meu sorriso / No sorriso dela meu assunto / Levou junto com ela o que me é de direito / Arrancou-me do peito e tem mais / Levou seu

retrato / Seus pratos / Seus trapos / Que papel! / Uma imagem de São Francisco / **E um bom disco de Noel...** (“A Rita”, Chico Buarque de Hollanda, 1965 - grifos do autor)

Eu vou lhe deixar a medida do Bonfim / Não me valeu / Mas fico com o disco do **Pixinguinha**, sim, / O resto é seu... (“Trocando em miúdos”, Francis Hime / Chico Buarque de Hollanda, 1978)

Outra forma de observar a referência ao *archeion* é por meio de homenagens explícitas, por meio das quais as canções debulham honrarias a um ou mais arqui-enunciadores, como nas canções “Para ninguém”, de Caetano Veloso e “Buda nagô”, de Gilberto Gil, citadas por Costa (2001, p. 338):

Nana cantando “Nesse mesmo lugar”/ **Tim Maia** cantando “Arrastão” / **Bethânia** cantando “A primeira manhã” / **Djavan** cantando “Drão” / ... / Melhor do que isso só mesmo o silêncio / E melhor do que o silêncio só **João** ... (“Pra ninguém”, Caetano Veloso, 1997)

...Dorival é belo / Dorival é bom / Dorival é tudo / Que estiver no tom // Dorival vai cantar / Dorival em CD / Dorival vai sambar / Dorival na TV // Dorival é um Buda nagô / Filho da casa real da inspiração / Como príncipe principiou / A nova idade de ouro da canção... (“Buda nagô”, Gilberto Gil, 1991)

É ainda possível detectar a referência ao *archéion* no uso da intertextualidade, quando, segundo Costa (2001, p. 339), trechos de canções famosas que foram interpretadas ou compostas por arqui-enunciadores são citadas, aludidas ou parafraseadas. É possível que a intertextualidade também ocorra como “música incidental”, que é quando “a canção citante executa uma frase melódica ou textual da canção citada” (Costa, 2001, p. 339) ou na forma conhecida como *sample*, quando um trecho da canção original é acrescentado. No exemplo apresentado por Costa (2001, p. 340), observamos a citação de um trecho de Luiz Gonzaga em uma música de seu filho Gonzaguinha:

...Me dê um 'cadinho de cachaça / Me beija, me aperta, me abraça / Depressa correndo bem ligeiro / Me dê teu perfume, dê um cheiro / Corta em meu peito o coração // **Que eu vou mostrar pressas cabras / Como se dança o baião / E quem quiser aprender / É melhor prestar atenção...** (“Galope”, Luiz Gonzaga Júnior, 1974; citação: trecho adaptado de “Baião”, op. cit.)

O *archeion* vai sendo também constituído por meio de *gestos enunciativos*, isto é, por meio da maneira como as enunciações são organizadas em um suporte. Isso inclui as seleções das canções de um disco, a sua ordem de apresentação, os arranjos, a escolha dos músicos

participantes, design da capa etc. Esses gestos podem anunciar ou denunciar tanto a adesão a uma proposta estética, quanto à formação de um *archeion*:

Para os intérpretes, por exemplo, a escolha das canções nunca é aleatória. Em geral, ela representa uma inscrição em uma memória discursiva ou a fundação de uma proposta estética que se pretende inovadora, ou ambas as coisas. [...]

Consideramos, então, que, ao gravar autor x ou y, o cantor está contribuindo para a formação de um archéion. (Costa, 2001, p. 341-342)

Outro aspecto relevante para se observar em relação à formação do *archéion* da música brasileira é atentar-se para o fato de que a canção popular é uma prática discursiva e, como tal, envolve uma completa rede de produções discursivas que a comentam, divulgam, catalogam, reproduzem etc. Esses textos secundários podem ser encontrados pela internet, em jornais e revistas, biografias, em estudos acadêmicos, em catalogações etc., podendo ter sido escritos pelos próprios artistas, como forma de deixar mais claro seu posicionamento, ou por críticos/ estudiosos/jornalistas.

Outra característica que Costa (2001) identifica no discurso literomusical brasileiro é a sua **pretensão autoconstituente**. Ela é identificada nos momentos em que a canção trata de si própria e/ou da prática discursiva da qual faz parte, isto é, quando a canção configura uma atividade metadiscursiva.

Costa (2001) distingue formas diferentes de se executar a metadiscursividade. A primeira é *a decantação do poder encantatório da canção (do canto ou da dança)*, segundo a qual se assume que a canção consegue agir de modo inevitável sobre os indivíduos (corpo e mente) e sobre a realidade; essa maneira é mais passional e mística. A outra forma é *a argumentação enfatizando o valor da prática literomusical ou de elementos dela*, que se ocupa em indicar a relevância da atividade cancionista para os indivíduos ou para a sociedade, sendo essa forma considerada mais racional e reflexiva.

Há ainda o modo argumentativo por meio do qual a canção pode manifestar a metadiscursividade. Esse modo é mais teórico e crítico e discute o papel da prática discursiva para a sociedade e para os cidadãos. Todavia, é menos frequente e pode apoiar-se em discursos periféricos (como o midiático, a crítica jornalística) ou em outros discursos constituintes (como o literário e o científico); pode também inaugurar novas ideias estéticas, criticar e/ou comentar as práticas e comportamentos de outros compositores, bem como suas canções.

Além de tratar de si próprio, o discurso literomusical brasileiro também tem a pretensão de ser **heteroconstituente**, ou seja, ele interfere e influencia comportamentos coletivos, discute temas de interesse social e pode sugerir uma interpretação de fatos passados e atuais.

Costa (2001, p. 368) afirma que a Música Popular Brasileira constrói propositalmente um discurso para ser citado, elegendo algumas esferas sociais às quais tentará servir de fundamento,

funcionando como um dispositivo simulador das situações cotidianas, a canção faz-se retomar pelos ouvintes, que falam o que se diz na canção como se fossem eles os enunciadores primeiros. E esse “o quê” vem historicamente se diversificando cada vez mais na canção brasileira. Na medida em que ela deixa de se referir exclusivamente a questões de ordem subjetiva para expressar problemas coletivos, poder-se-ia dizer que ela realiza uma função constituinte.

Nesse sentido, mais do que servir como entretenimento, a canção consegue apontar modos de agir, pensar e sentir.

O discurso literomusical também interfere sobre outros discursos constituintes. Em relação ao discurso literário, Costa (2001) comenta que o discurso literomusical se encontra em uma zona instável, porque ainda é intimamente relacionado àquele e não tem sua autonomia reconhecida pela sociedade. Isso se dá devido a vários fatores, dentre eles o fato de muitos artistas transitarem entre os dois campos, a exemplo do compositor Vinícius de Moraes ou do letrista Aldir Blanc que, apesar de se situarem incontestavelmente no campo musical, adentram esporadicamente o campo literário. Outro fato que contribui para essa relação problemática é que, tradicionalmente, o discurso literomusical é estudado pelos departamentos de Letras e Literatura das universidades.

Quanto ao discurso científico, Costa afirma que o Tropicalismo foi o principal responsável pela aproximação entre os dois discursos, principalmente por causa das produções de Gilberto Gil. Tão significativo quanto Gil, são as produções de outros cancionistas, como os filiados ao posicionamento da tradição trovadoresca nordestina, que adotam um tom enciclopédico e didático, para mesclar conhecimentos populares a afirmações científicas, a exemplo do poema oral de Ivanildo Vilanova, *Natureza*:

É o céu uma abóbada aureolada / Rodeada de gases venenosos / Radiantes planetas luminosos / Gravidade na cósmica camada / Galáxia também hidrogenada / Como é lindo o espaço azul turquesa! / E o sol fulgurante

tocha acesa / Flamejando sem pausa e sem escala (“Natureza”, Ivanildo Vilanova, por Xangai, *apud* Costa, 2001, p. 394)

Sobre a inter-relação do discurso musical com o científico, Costa (2001) sintetiza que, mais do que referências e citações, o discurso literomusical, ao incorporar dizeres do científico, submete esse às suas próprias regras, tornando possível restaurar o valor simbólico de elementos materiais, desconstruindo sua intenção objetiva e devolvendo o *status* de sacro ao que o científico pretende profanar.

Quanto ao diálogo com o discurso religioso, Costa (2001) afirma que ele é favorecido pela existência do gênero canção nos dois discursos e que no religioso ela tem se tornado quase indispensável. A igreja tem absorvido cada vez mais traços da canção popular, como ritmos, danças, bandas; é cada vez mais comum ver padres e pastores como *superstars*, ultrapassando os limites dos templos e chegando ao mercado musical de massa.

Ainda, para completar os aspectos essenciais que sustentariam a hipótese de que do discurso literomusical brasileiro se pretende constituinte, Costa faz menção ao fato de esse discurso filiar-se a uma Fonte Legitimante. De acordo com suas análises, a fonte mais comum é a “ENERGIA”, que se manifesta sob diversas formas, “que gera, impulsiona, sustenta a criação, a dança, a execução dos instrumentos, o canto e tudo mais que diga respeito à prática discursiva, apresentando-se como condutor e propagador de uma energia” (Costa, 2001, p. 458-459).

Outra fonte identificada pelo pesquisador foi a “EXPRESSIVIDADE”, que diz respeito ao poder de falar, comentar, anunciar, de maneira mais encantadora que qualquer outro discurso. Por meio das canções, é possível falar sobre lugares vistos e sobre os nunca antes visitados; pode-se tratar de temas necessários ou de segredos incompreensíveis.

Por fim, o analista do discurso brasileiro faz menção a outros aspectos que sustentariam a hipótese de o discurso literomusical brasileiro ser de natureza constituinte: devido a seu parentesco com o literário, ele preserva a característica de fundar uma expressão discursiva a partir da linguagem, já que não possui um conteúdo anteriormente definido, como outros discursos constituintes (científico, religioso, filosófico). O discurso literomusical é capaz de delimitar mais de uma realidade a partir da própria canção, uma vez que separa o mundo interpretado pela canção daquele formado pelo que tem de mais concreto.

1.4 Um pertencimento impossível

A noção de paratopia é apresentada por Maingueneau como uma característica dos discursos constituintes, que carregam consigo o valor de serem discursos Origem: estão acima do mundo dos homens, ao mesmo tempo em que dele participam. Esse pertencimento paradoxal se estende ao discurso literomusical brasileiro, pois, alinhados a Costa (2001), consideramos que tal discurso tem uma natureza constituinte. Ainda que discursos constituintes se relacionem com instituições que legitimam e gerem sua produção e consumo de obras e participem de certa forma da sociedade, a sua verdadeira constituição se dá à não filiação a nenhuma instituição, localizando-se então na fronteira entre o funcionamento social e o não pertencimento a nenhuma topia. A esse pertencimento parasitário, Maingueneau chamou de *paratopia*:

Enquanto discurso constituinte, a instituição literária não pode de fato pertencer plenamente ao espaço social, mantendo-se antes na fronteira entre a inscrição em seus funcionamentos tópicos e o abandono a forças que excedem por natureza toda economia humana. Isso obriga os processos criadores a alimentar-se de lugares, grupos, comportamentos que são tomados num pertencimento impossível. (Maingueneau, 2018, p. 92)

Para aprofundar ainda mais sobre esse pertencimento problemático, Maingueneau menciona trabalhos na área de sociologia da literatura apresentados por Pierre Bourdieu, em consonância a outros sociólogos da literatura, que dizem que a obra literária deve ser remetida principalmente a um *campo* relativamente unificado que obedece a regras que são específicas, e não à sociedade de maneira global. De forma mais ampla, Maingueneau afirma que *toda obra* participa de três planos do *espaço literário*, sendo cada um deles atravessado pelos outros dois:

- Esse espaço é uma *rede de aparelhos* em que indivíduos podem constituir-se em escritores ou público, em que são garantidos e estabilizados os contratos genéricos considerados literários, em que intervêm mediadores (editores, livrarias...), intérpretes ou avaliadores legítimos (críticos, professores...), cânones (que podem assumir a forma de manuais, antologias...).

[...]

- Trata-se igualmente de um *campo*, lugar de confronto entre *posicionamentos* estéticos que investem de maneira específica gêneros e idiomas.

[...]

- Esse espaço é, por fim, um *arquivo* em que se combinam intertexto e lenda: só existe atividade criadora inserida numa memória, que, em contrapartida, é ela mesma apreendida pelos conflitos do campo, que não cessam de retrabalhá-la. (...) Empreguei-a antes com um sentido próximo do de “posicionamento”, destacando que os enunciados que vêm de um posicionamento são inseparáveis de uma memória e de instituições que lhes conferem sua autoridade. (Maingueneau, 2006, p. 90-91)

Para o autor, ao se tratar das criações literárias, as noções de “campo” e “espaço” são qualificadas como metáforas topográficas, justamente porque a enunciação literária é desestabilizadora da noção que se tem do que é um lugar, algo dotado de um dentro e um fora, e esclarece que:

Os “meios” literários são na verdade fronteiras. A existência social da literatura supõe ao mesmo tempo a impossibilidade de ela se fechar em si mesma e a de se confundir com a sociedade “comum”, a necessidade de jogar com esse meio-termo e em seu âmbito. (Maingueneau, 2018, p. 92)

Como todo discurso constituinte, as obras literárias não podem ser remetidas inteiramente ao espaço social, nem abandonar totalmente sua inscrição nesse espaço. Sendo assim, pertencer ao campo literário não é estar ausente a todo lugar, mas antes uma negociação entre o lugar e o não lugar, obrigando os processos criadores a “alimentar-se de lugares, grupos, comportamentos, que são tomados num pertencimento impossível” (Maingueneau, 2018, p. 92).

Por mais que as obras tenham a pretensão de ser universais, sua criação é um evento fundamentalmente local que só se forma por meio dos conflitos e normas dos lugares em que emergem. De acordo com Maingueneau, é nesses lugares que acontece de fato a relação entre o escritor e a sociedade, o escritor e sua obra e a obra e a sociedade. Esses locais mais restritos são nomeados “tribos” e se distribuem pelo espaço literário, como sociedades restritas que têm certa autonomia, e são terrenos fecundos para emergência das criações.

A obra literária surge através das tensões do campo propriamente literário: ela só pode dizer alguma coisa sobre o mundo pondo em jogo em sua enunciação os problemas advindos da impossível inscrição social (na sociedade e no espaço literário). (Maingueneau, 2018, p. 95)

No âmbito da análise do discurso literário, ao contrário da cultura romântica que ditava ser solitário o verdadeiro escritor e que o estilo era oriundo das profundezas do ser, há o interesse e a valorização dos modos de vida e dos ritos dos grupos que produzem e gerem as criações. Assim, a análise do discurso introduz um terceiro elemento, além da sociedade e do criador, que é a instituição, com o objetivo de “remeter a obra aos territórios, aos ritos, aos papéis que a tornam possível e que ela torna possíveis.” (Maingueneau, 2018, p. 98).

A paratopia também tem uma característica histórica, pois suas modalidades variam de acordo com as épocas e as sociedades vigentes, dado que ela explora as fissuras que não param de se abrir na sociedade. Para ilustrar essa variação, Maingueneau (2018) apresenta alguns

exemplos, dentre os quais se destaca aquele que ficou conhecido como “República das Letras”, no século XVIII, que era uma rede parasitária que se sobrepunha aos limites geográficos e sociais dos estados reais; nela, os escritores geriam um duplo pertencimento: pertencimento à sociedade monárquica, tópica, e às redes dessa república.

Outro exemplo de ambiente paratópico eram os “cafés dos artistas” frequentados por boêmios e burgueses; era um lugar onde se encontravam e se confrontavam esses diferentes mundos. Lá os chamados artistas trocavam ideias e, ao mesmo tempo, poderiam se relacionar com a sociedade tópica e com um espaço paralelo a ela, o que alimentava seu trabalho como criador:

O café se acha na fronteira do espaço social. Lugar de dissipação de tempo e de dinheiro, de consumo de álcool e tabaco, ele permite que mundos distintos se encontrem lado a lado. Os artistas podem reunir-se nele em “bandos”, comungar na rejeição dessa sociedade burguesa que não os inclui nem exclui. (Maingueneau, 2018, p. 97)

Mais adiante Maingueneau (2018, p. 108-109) esclarece que, ao incidir sobre o plano da literatura como discurso constituinte e sobre o plano da criação de obras singulares, a paratopia se põe como uma “condição” da literatura e condição de todo processo criador, ao mesmo tempo em que só existe se atrelada a esse mesmo processo. Olhando para outro plano, o analista explica como o escritor não precisa ser necessariamente um boêmio ou andarilho para ser tomado em um processo de criação, pois a paratopia não é condição inicial e não há uma “situação” paratópica externa ao processo de criação:

Nem suporte nem quadro, a paratopia envolve o processo criador, que também a envolve: fazer uma obra é, num só movimento, produzi-la e construir por esse mesmo ato as condições que permitem produzir essa obra. Logo, (...) é a um só tempo aquilo que cria a possibilidade de acesso a um lugar e aquilo que proíbe todo pertencimento. Intensamente presente e intensamente ausente deste mundo, vítima e agente de sua própria paratopia, o escritor não tem outra saída que a fuga para a frente, o movimento de elaboração da obra. (Maingueneau, 2018, p. 109)

Frente ao caráter de pertencimento impossível a uma topia, e considerando a assunção de diferentes faces a depender da época e da sociedade vigente, Maingueneau (2018) tipifica a paratopia a fim de ilustrar com clareza a existência paradoxal de ser, ao mesmo tempo, “condição” da literatura e condição do processo criador, podendo aparecer ou ser descrita em obras literárias. Seus tipos são:

- Paratopia de identidade: “familiar, sexual ou social - apresenta todas as figuras da dissidência e da marginalidade, literais ou metafóricas: meu grupo não é o meu grupo”; (MAINGUENEAU, 2018, p. 110)
- Paratopia espacial: “é a de todos os exilados: meu lugar não é o meu lugar ou onde estou não é o meu lugar”; (MAINGUENEAU, 2018, p. 110)
- Paratopia temporal: “funda-se no anacronismo ‘meu tempo não é o meu tempo’(...) sobreviventes de uma época passada ou cidadão prematuro de um mundo por vir”; (MAINGUENEAU, 2018, p. 110)
- Paratopia linguística: “a língua que falo não é a minha língua”. (MAINGUENEAU, 2018, p. 110)

1.5 Funcionamento da autoria

Dominique Maingueneau considera que há certa reticência de analistas do discurso francófonos em dedicar-se ao fenômeno da autoria e reconhece que um dos motivos é o fato de que, em seu surgimento, para firmar seu lugar enquanto disciplina, a AD evitou lidar com textos (literários, religiosos, filosóficos) que já eram objetos de estudo de outras disciplinas, nos quais a abordagem de autoria é inevitável, ficando a AD com aqueles objetos rejeitados, como o discurso político.

No tocante à discussão da imagem do autor, Cavalcanti (2011) afirma que Maingueneau (2010) defende a importância dessa questão para a AD e reconhece que há uma dificuldade: ao tentarem valorizar a autoria, a questão pode se deslocar do “textualismo”, em que só importa o que é imanente ao texto, para o extremo do “sociologismo” “que nos faria voltar, sob nova roupagem, à oposição imemorial entre texto e contexto” (Maingueneau 2010 *apud* Cavalcanti, 2011). É preciso cautela, uma vez que, para Maingueneau (2018, p. 134), a

complexidade dos processos de subjetivação atuantes na criação literária não se deixa apreender por uma oposição tão grosseira e estática quanto a que distingue um “escritor”, um ser de carne e osso dotado de um estado civil, e um “enunciador”, correlato de um texto.

Na visão de Maingueneau (2018), os termos existentes no léxico atual usados para se referir à instância criadora de uma obra não são suficientemente adequados. “Escritor” faz referência a uma categoria profissional imprecisa e a uma figura relacionada a uma obra. “Autor”, diferentemente, refere-se a uma condição social apenas marginalmente, pois majoritariamente está ligado à ideia de um indivíduo que cria e é fiador de uma obra. Há também o termo “enunciador”, cunhado mais recentemente, cujo valor também oscila ora

entre instância interior ao enunciado, que funciona como suporte das operações enunciativas, ora como um locutor que produz o discurso.

Logo, para eliminar tal lacuna terminológica, Maingueneau (2018) propõe não mais duas instâncias, mas três, as quais denominou *pessoa*, *escritor* e *inscritor*. De acordo com Maingueneau (2018, p 136):

A denominação “a pessoa” refere-se ao indivíduo dotado de um estado civil, de uma vida privada. “O escritor” designa o ator que define uma trajetória na instituição literária. Quanto ao neologismo “inscritor”, ele subsume ao mesmo tempo as formas de subjetividade enunciativa da cena de fala implicada pelo texto (...) e a cena imposta pelo gênero do discurso: romancista, dramaturgo, contista.

Tais instâncias não seguem uma sequência cronológica ou de importância, nem podem ser isoladas ou reduzidas umas às outras, elas se atravessam, como num nó borromeano, em que três anéis se entrelaçam e, se um se partir, os outros dois também se separam. Como explica Maingueneau (2018, p.137):

Através do inscritor, é também a pessoa e o escritor que enunciam; através da pessoa, é também o inscritor e o escritor que vivem; através do escritor, é também a pessoa e o inscritor que traçam uma trajetória no espaço literário. [...] como viver se não se vive da maneira que convém para ser um dado escritor que vai ser o inscritor de uma dada obra? Como desenvolver estratégias no espaço literário se não se vive de modo a ser o inscritor de uma obra? Como ser o inscritor de uma obra se não se enuncia através de um posicionamento no campo literário e um certo modo de presença/ausência na sociedade?

Essa complexificação da instância criadora coloca sob perspectiva um conjunto de obras que representam um problema para os analistas da literatura. Tradicionalmente, a história literária tende a priorizar textos que colocam o *inscritor* em evidência; quanto mais apagados forem *pessoa* e *escritor*, melhor. Entretanto, Maingueneau chama a atenção para aqueles textos que causam hesitação em serem considerados literários: o que fazer com esses que colocam em destaque *pessoa* e *escritor*, como os textos autobiográficos?

Para responder a esse impasse e ultrapassar o questionamento sobre o que seria ou não literário, o autor propõe um caminho alternativo de abordagem que assume que a literatura mescla dois regimes: o regime *delocutivo*, no qual o autor se oculta diante dos mundos que instaura, e o *elocutivo*, no qual as três instâncias da autoria *pessoa*, *escritor* e *inscritor* são conjuntamente mobilizados e deslizam uns nos outros. Esses dois regimes não são

independentes, eles alimentam-se um do outro, variando de acordo com modalidades que dependem das conjunturas históricas vigentes e do posicionamento de cada autor. Para ilustrar a relevância da abordagem desses regimes, Maingueneau usa como exemplo um relato de viagem escrito por Chateaubriand, chamado *Viagem à Itália*:

Tendo passado por Saint-Jean de Maurienne e chegando perto do pôr-do-sol a Saint-André, não encontrei nenhum cavalo e fui obrigado a me deter. Fui passear pelas cercanias da cidade. O ar fazia-se transparente no cume dos montes; suas escarpas se projetavam com extraordinária pureza no céu, enquanto uma grande noite saía aos poucos do sopé desses montes, elevando-se na direção de seu cimo. Escutei a voz do rouxinol e o grito da águia; contemplei alisos floridos no vale e neve na montanha. Um castelo, obra de cartagineses, ao que diz a tradição popular, mostrava seus escombros da extremidade de uma rocha. Tudo o que é obra do homem nesses lugares é mirrado e frágil; redis de ovelhas feitos de juncos entrelaçados, casas de barro construídas em dois dias; como se o pastor da Sabóia, à feição das massas externas que o circundam, não julgasse dever se fatigar em benefício das necessidades passageiras de sua curta vida! Como se a torre de Aníbal em ruínas o tivesse acautelado de quão pouco duram e como são inúteis os monumentos. (Chateaubriand, *apud* Maingueneau, 2006a, p. 139)

É a *pessoa* de Chateaubriand que aparece como agente e herói da escrita dessa viagem, já que se trata de um excerto autobiográfico. Contudo, o trecho também nos mostra que faz parte da obra do consagrado autor de *O gênio do cristianismo* (*escritor*). Ao mesmo tempo, o autor demonstra seus talentos estilísticos de um reconhecido escritor romântico do campo literário, que caminha sozinho na natureza selvagem e medita sobre as ruínas antigas (*inscritor*).

O regime *delocutivo* é sempre dominante, mas é sucessivamente afetado pelo regime *elocutivo*, cuja necessidade está ligada ao próprio funcionamento dos chamados discursos constituintes.

1.6 Noção de interdiscurso, campo discursivo e posicionamento

A noção de interdiscurso será mobilizada neste trabalho, porque o funcionamento da instância do *escritor* está relacionada com o posicionamento no campo discursivo e, como consideraremos as obras de Belchior como oriundas do campo discursivo literomusical, torna-se importante tal conceituação.

Em seu livro *Gênese dos Discursos* (2008), Dominique Maingueneau apresenta a hipótese de que o interdiscurso, um espaço em que vários discursos diferentes se relacionam, seria a verdadeira unidade de análise, e não os próprios discursos. A essa ideia Maingueneau (2008, p.7) chamou de *primado do interdiscurso*: “a unidade de análise pertinente não é o discurso em si mesmo, mas o sistema de referência aos outros discursos através do qual ele se constitui e se mantém; referir-se aos outros e referir-se a si mesmo não são atos distinguíveis”.

Essa afirmação pode receber duas interpretações, uma é mais usual e assume a necessidade de se colocar um discurso sempre em relação a outros quando se vai estudar suas especificidades. A segunda interpretação é mais complexa, pois coloca o interdiscurso como um espaço de regularidade pertinente em que os discursos são seus componentes, o que significa que os discursos são formados de maneira regulada no interior do interdiscurso, sendo finitos na medida em que repousam sobre partilhas iniciais.

A fim de tornar o termo “interdiscurso” menos vago e grosseiro, Maingueneau (2008) o dimensiona em uma tríade: *universo discursivo*, *campo discursivo* e *espaço discursivo*. O primeiro termo diz respeito a “um conjunto de formações discursivas de todos os tipos que interagem numa conjuntura dada” (Maingueneau, 2008), sendo de pouca utilidade para o analista do discurso devido a sua amplitude, servindo mais como um horizonte de possibilidades a partir do qual serão formados domínios passíveis de serem estudados, os *campos discursivos*.

Os *campos discursivos*, por sua vez, são compostos por formações discursivas que se encontram em concorrência, devendo o termo “concorrência” ser entendido de maneira ampla, incluindo tanto confronto aberto como parceria e imparcialidade entre discursos que têm a mesma função social e se diferenciam pelo modo como a exercem. É no interior dos campos que os discursos são formados, e tal constituição, de acordo com Maingueneau (2008), dá-se por meio de operações regulares sobre formações discursivas já existentes. Como exemplos podem ser citados os campos discursivos religioso, filosófico, científico, dentre todos aqueles que as infindáveis práticas sociais humanas permitem a existência.

Já os *espaços discursivos* são formados por subconjuntos de formações discursivas que são isoladas como resultado do que o analista julga ser importante colocar em relação para a sua análise. Esse recorte é feito com base em hipóteses, levantadas a partir de um conjunto de textos e de hipóteses históricas, que serão confirmadas ou não após análise. Portanto, reconhecer

o primado do interdiscurso é construir um sistema por meio do qual a definição de uma rede semântica circunscrita na especificidade de um discurso coincide com a definição das relações desse discurso com seu Outro, o qual é encontrado na raiz de um Eu sempre e já descentrado pela relação com ele mesmo. (Rocha e Silva, 2009, p. 6)

Podemos entender que, ao mesmo tempo em que o enunciador produz um discurso de acordo com as possibilidades semânticas apresentadas pela formação discursiva em que se inscreve, ele pressupõe em seu discurso a existência do Outro e firma seu posicionamento dentro do campo discursivo a partir do conflito, da aliança, da indiferença etc. gerado em relação ao Outro. O Mesmo do discurso e o seu Outro são, assim, indissociáveis. Vale ressaltar que esse Outro não precisa ser localizável, como uma citação, nem qualquer entidade que seja materialmente externa ao discurso, ele se encontra na raiz do discurso Mesmo, que já não é autossuficiente, e se inscreve nas suas próprias condições de possibilidade.

Ainda sobre a constituição de um discurso no interior de um *campo discursivo*, Maingueneau (1989) considera que os conceitos de *condições de produção* e *formação discursiva* são articulados de maneira insuficiente. Comumente essas duas noções são vistas como o exterior e o interior de um texto, respectivamente. Entretanto, Maingueneau (1989) propõe o imbricamento das duas, como se fossem faces de uma mesma moeda e prefere chamar de *prática discursiva* a noção que integra as duas vertentes do discurso, uma textual, a formação discursiva, e outra social, chamada de comunidade discursiva que pode ser entendida como:

o grupo ou a organização de grupos no interior dos quais são produzidos, gerados os textos que dependem da formação discursiva. A "comunidade discursiva" não deve ser entendida de forma excessivamente restritiva: ela não remete unicamente aos grupos (instituições e relações entre agentes), mas também a tudo que estes grupos implicam no plano da organização material e modos de vida. (Maingueneau, 1989, p. 56)

Assim, ao invés de pensarmos que os discursos são formados de acordo com as circunstâncias do contexto no qual são produzidos, numa relação de anterioridade, Maingueneau (1989) nos convida a considerar que a produção de determinado discurso supõe suas condições de realização.

Outra característica básica das práticas discursivas é a marcação de posicionamentos: “a inserção dos sujeitos em um percurso anterior ou a fundação de um novo percurso no interior de um espaço conflitual.” (Costa, 2001). Posicionamentos englobam não apenas as ideias às quais determinado enunciador se filia, mas também a existência das comunidades

discursivas que comungam um conjunto de ritos, normas e modos de engajamento na sociedade. É a partir do atrelamento a um posicionamento que o autor vai construindo sua identidade discursiva e percorrendo um e não outro caminho pelo intertexto. Nesse sentido, de acordo com Maingueneau, o enunciador: “não se opõe a todos os outros exercícios tomados em bloco, mas essencialmente a alguns deles: o Outro não é qualquer um, mas aquele que é primordial não ser.” (Maingueneau, 2018).

Feita a apresentação do referencial teórico que embasa a pesquisa, passaremos, no capítulo a seguir, à abordagem das condições de produção do discurso analisado nesta dissertação.

CAPÍTULO II

CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DA PRÁTICA DISCURSIVA DE BELCHIOR

2.1 Sobre o contexto político-cultural das décadas de 1960 e 1970

A carreira musical de Belchior destacou-se principalmente na década de 70 do século XX, quando atingiu o seu auge, embora já houvesse realizado pequenas apresentações em bares e festivais locais no final dos anos 60. Assim, para bem descrevermos e analisarmos, no capítulo seguinte, o funcionamento das três instâncias de sua autoria, a saber, *pessoa*, *escritor* e *inscritor*, e, por meio delas, explicar a gestão da paratopia do autor, consideraremos o contexto sócio-histórico brasileiro ao longo dessas décadas, a fim de posicionar Belchior nesse universo político-cultural. Porém, por se tratar de um longo período de tempo, destacaremos aqui episódios que julgamos influentes na caracterização do funcionamento de sua autoria e, nesse sentido, constitutivas de seu posicionamento no campo da Música Popular Brasileira.

A primeira metade da década de 1960 no Brasil, durante o governo de João Goulart (1961-1964), foi marcada por fortes manifestações populares operárias, estudantis e de sindicatos rurais. Esse cenário foi possível porque, como salienta Delgado (2009), Jango – apelido de João Goulart – foi um dos principais líderes trabalhistas brasileiros, atuando fortemente por uma democracia social no Brasil.

O ambiente cultural brasileiro foi atingido por esse clima de mudança, o que possibilitou a disseminação de discussões pautadas na busca por uma ideologia nacionalista; era a tentativa de criar uma cultura nacional-popular que determinasse um fazer artístico que fosse “a cara do Brasil” e que chegasse à classe trabalhadora, alertando-a sobre sua condição de exploração. A arte era vista, portanto, como um instrumento a serviço da revolução social, incentivada principalmente no âmbito estudantil com a criação de entidades, como o Centro Popular de Cultura, associado à União Nacional dos Estudantes (UNE). De acordo com Coelho (1989), a esquerda daquela época definiu um objetivo para a produção artística contemporânea, qual fosse, a do “engajamento”; a obra deveria ser reflexo da realidade vivida pelo cidadão brasileiro ou, caso contrário, seria uma obra considerada alienada e que desviaria o povo da tomada de consciência, dificultando a revolução.

Nessas circunstâncias, como destaca Costa (2001), uma parte dos adeptos à Bossa Nova, movimento musical que teve início na década de 1950, estava insatisfeita com os rumos que a música tomava, pois achava que a canção estava se tornando alienada e cega para os

problemas e desafios de contexto social, político e econômico que se apresentavam à época. Em função disso, começaram a investir em um tipo de produção que ficou conhecido como *canção de protesto*, com letras que lançavam mão de conteúdo político e social e também serviam como ferramentas de conscientização das classes marginalizadas da sociedade, já que “conscientizar o povo da situação de exploração em que ele se encontrava no sistema capitalista seria o passo mais importante para que, então, ele se assumisse como vanguarda da revolução” (Santos, 2009, p. 503).

Entretanto, todo esse clima de manifestações populares e produções artísticas socialmente engajadas contribuiu para a apreensão dos grupos de direita, que já andavam assustados com o “fantasma do comunismo”, instaurando-se um clima de polarização e radicalização política no país. Em abril de 1964, os militares tomaram o poder com o golpe de 64, que culminou em um período de grande repressão e controle estatal sobre a mídia, as manifestações políticas e o comportamento social. Um dos objetivos da ditadura militar era tornar o país uma economia industrial:

O projeto de industrialização e modernização estabeleceu uma ampla abertura ao capital estrangeiro, o endividamento externo e a maior participação do Estado na economia. Isso ampliou de maneira considerável a máquina burocrática estatal e beneficiou a burguesia nacional (latifundiários e grandes empresários). (Duarte e Brandão, 2004, p. 49)

Essa mudança econômica ficou conhecida como “milagre econômico brasileiro” e mudou a classe média, que passou a ter acesso a bens de consumo e acolheu tudo o que era produzido pela indústria musical. De acordo com Santos (2009), a indústria cultural conseguiu popularizar toda forma de arte, tornando-a acessível ao público que os artistas revolucionários queriam alcançar. Entretanto, a criticidade foi deixada de lado, já que o foco do padrão da cultura de massa é quantitativo, mirando, pois, no lucro que essa distribuição tende a oferecer. Nessa lógica, os ideais militares eram conservados, já que a produção cultural difundida não feria sua ideologia governamental.

Nos anos finais da década de 1960, faziam sucesso os festivais de música popular. Em um deles foram apresentadas as canções “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso e “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil. De acordo com Favaretto (2000), essas apresentações seriam o ponto de partida para o movimento que ficou conhecido como Tropicalismo. O público desses festivais estava acostumado a vibrar com declarações de oposição à miséria e à violência e, por isso, as duas canções causaram estranhamento, pois misturavam problemas sociais e

políticos a questões do cotidiano de jovens de classe média, causando a perda do caráter trágico e agressivo das canções de protesto.

Nas palavras de Favaretto (2000, p. 23):

O tropicalismo surgiu, assim, como moda: dando forma a certa sensibilidade moderna, debochada, crítica e aparentemente não empenhada. De um lado, associava-se a moda ao psicodelismo, mistura de comportamentos *hippie* e música *pop*, indicada pela síntese de som e cor; de outro, a uma revivescência de arcaísmos brasileiros, que se chamou de “cafonismo”.

Por causa dessa mistura, o movimento Tropicalista desagradou militantes de esquerda mais fervorosos, que os acusavam de ser alienados e de desviarem o povo da tomada de consciência de classe, dificultando a participação da sociedade na Revolução.

Os tropicalistas ainda nutriam uma relação íntima com o carnaval. A festa influenciava as roupas usadas, seus comportamentos nas apresentações, nas entrevistas e também no processo de criação das músicas. De acordo com Favaretto (2000), para entender a face carnavalesca do tropicalismo, é preciso primeiro apreender como se dá a interiorização do carnaval na arte, que se caracteriza, principalmente, pela inversão de hierarquias por meio do exagero grotesco de personagens, eliminando a distância entre os homens, o sagrado e o profano. O Tropicalismo, portanto, apropriou-se dessa característica principalmente na construção de suas canções e, de maneira cafona, a cena tropicalista excitava o riso e gerava “um vazio que provém da corrosão do oficialismo que controla os valores da cultura” (Favaretto, 2000, p.136). Nesse sentido, o movimento Tropicalista, como analisa Costa (2001), não estava preso a um ritmo específico, apresentando uma visão paródico-carnavalesca da realidade brasileira e investindo em um sujeito despojado e livre das amarras de qualquer compromisso ideológico.

Embora a estética popularizada pelo Tropicalismo tenha chamado muita atenção e revolucionado o cenário da música popular brasileira, ela causou, ao mesmo tempo, afinidade e estranhamento. Nesse contexto, “alguns estudantes mais radicais acusavam o movimento tropicalista de trair a cultura nacional ao utilizar-se de instrumentos e ritmos musicais emprestados da música norte americana” (Santos, 2009, p. 502) e, por isso, nem todos os artistas que vieram depois queriam estar relacionados ao movimento ou continuar o seu legado. Um dos cancionistas que recusou essa relação de proximidade foi Belchior.

2.2 Apenas um rapaz latino-americano

Belchior teve seu primeiro contato com a música ainda menino, influenciado por sua família, na cidade de Sobral, interior do Ceará. Na escola estudou música, línguas e teve interesse especial pela filosofia. Aos 16 anos mudou-se para Fortaleza e lá concluiu os estudos em Filosofia e Humanidades. Esses estudos formaram a base para suas composições poéticas, cheias de referências à literatura, recheadas de intertextualidade e de figuras de linguagem.

Mais tarde entrou para o curso de Medicina na Universidade Federal do Ceará e começou a apresentar-se em festivais de música locais, em shows amadores e em programas de rádio e de televisão. Foi quando conheceu o “Pessoal do Ceará”, que contava com nomes que faziam parte do ambiente cultural do momento, como Raimundo Fagner, Ednaldo, Fausto Nilo, Cirino, Roder Rogério e Têti.

Grande parte dessas atividades musicais aconteciam no ambiente universitário que, naquele momento, final da década de 1960 e início de 1970, era o local onde resistiam e se concentravam as manifestações culturais e políticas, tratando de temas da realidade brasileira, como a repressão e a necessidade de recuperar a liberdade de expressão.

A problemática era alertar os próprios estudantes do que se passava no ambiente da universidade, sobre a importância dos diretórios enquanto espaços de luta etc. A arte tornou-se mais uma forma de luta contra o regime do que um instrumento para a revolução. (Santos, 2009, p. 503)

Em contribuição ao que começava a se levantar como uma nova vertente da música brasileira, dessa vez herdeira das *canções de protesto*, houve o surgimento, de acordo com Costa (2001), de novos atores sociais, como o movimento das mulheres, dos negros, dos homoafetivos, dos operários etc; tudo isso começou a gestar novas temáticas e novos agentes para a música brasileira. Ademais, observou-se a emergência de tendências musicais oriundas de várias partes do país:

De Minas Gerais, surgem os mineiros do Clube da Esquina; do Nordeste, surgem vários grupos identificados com uma releitura de ritmos e culturas locais à luz dos aprendizados adquiridos com a Bossa Nova e com o Tropicalismo: o Pessoal do Ceará (Ednardo, Fagner, Belchior e outros), os cantadores urbanos da Paraíba e de Pernambuco (Zé e Elba Ramalho, Alceu Valença etc.), os baianos (Moraes Moreira, Pepeu Gomes, Baby Consuelo etc.). (Costa, 2001, p.137)

Logo no começo da carreira artística, Belchior se aliou às ideias dos movimentos universitários, aqueles que valorizavam uma arte popular, nacional, crítica e acessível, que servisse como instrumento de conscientização e revolução. Entretanto, as composições do cearense começaram a ter destaque nacional apenas depois que ele se mudou para o Rio de Janeiro, na década de 1970, e foram sendo interpretadas por artistas já consagrados pela Bossa Nova, como Elis Regina. Quando se mudou para a região sudeste do país, para a cidade do Rio de Janeiro e, mais tarde, para São Paulo, Belchior “foi estatística” de um movimento migratório bastante expressivo no Brasil, que tem registros desde a década de 1930, mas que se intensificou com a industrialização fortalecida pelo governo militar:

Estima-se que cerca de 28,5 milhões de pessoas teriam deixado as áreas rurais entre 1960-80. É permissível sugerir que o ritmo desse êxodo deve ter se acelerado a partir de 1965 e, mais ainda, a partir de 1967-68, quando os impactos da modernização agrícola começaram a se fazer sentir. (Martine, 1989, p.21-2 *apud*. Silva, 2008, p. 29)

Por causa dessas diferenças de condições de vida e da promessa de prosperidade advinda do “milagre econômico”, muitos habitantes das regiões “de cima” fizeram o movimento de descer pelo mapa na busca por uma vida melhor. A caminhada, contudo, não era fácil ou agradável. Ao chegarem aos grandes centros, os imigrantes se encontravam com profundos níveis de pobreza devido ao inchaço urbano e ao déficit das políticas públicas sociais, além de serem vítimas de preconceito devido ao lugar de onde vieram.

Ademais, estava em vigência o controle militar do governo que, em nome de proteger o Brasil de uma suposta ameaça comunista, implementou inúmeras medidas repressivas, como tortura, supressão de direitos, prisões arbitrárias, ao mesmo tempo em que tentava manter uma aparência democrática:

Assim, o regime ditatorial brasileiro, que nasce sob o signo da ruptura armada com a ordem constitucional, desenvolveu-se sob o tenro equilíbrio de combinar uma aparência democrática com a extensa rede de controle e repressão. (Borges e Barretos, 2016, p.113)

Todo esse cenário de migração, repressão, suspiro da arte nos ambientes universitários e a vontade de colocar o conteúdo das letras em prol do ideal da arte transformadora e instrumento de revolução, serviu como tema e inspiração para diversas músicas de Belchior e é um marcador constitutivo do funcionamento de sua autoria e significativo para a marcação de seu posicionamento no campo.

2.3 O posicionamento de um “coração selvagem”

Como mencionamos em capítulo teórico, uma característica basilar das práticas discursivas é estabelecer posicionamentos no interior de campos discursivos. No caso deste trabalho, assumimos que o conjunto de textos analisados faz parte das práticas discursivas do campo literomusical brasileiro, considerando a definição de campo descrita por Maingueneau (2008) e apoiados tanto na categorização proposta por Costa (2001) sobre as marcações identitárias determinantes de posicionamentos, que o autor observou na música popular brasileira, quanto na pesquisa de Carlos (2007-2014), que destaca características elementares sobre o posicionamento de Belchior.

De acordo com a divisão proposta por Costa (2001), Belchior alinha-se como cantor e compositor principalmente ao posicionamento denominado “agrupamento de caráter regional”, referente à ligação com o grupo que ficou conhecido como “Pessoal do Ceará”, que era formado por outros artistas, como Fagner e Ednardo, também de origem cearense e que foram para a região Sudeste na mesma época.

Embora o próprio Belchior tenha feito declarações de que “não era um representante do Nordeste nem do Ceará”, em entrevista à *Folha de S. Paulo* em 1973 (*apud* Carlos, 2014, p. 5), essa categorização regional foi bastante difundida na mídia e por outros agentes periféricos do discurso, tais como comentadores, produtoras e o público (falaremos mais sobre isso a seguir).

Ademais, Costa (2001) também observou que esse posicionamento mais regional é atravessado por outro de caráter relativo à tradição, denominado MPB. Enquanto o caráter regional mostra-se responsável pelo tom mais áspero e crítico da enunciação, associado à aridez do nordeste, o segundo diz respeito ao desejo de valorizar a brasilidade na produção cultural.

No que tange aos aspectos de suas obras ligadas ao posicionamento de agrupamento regional, percebemos nas canções do artista cearense certa aspereza e melancolia ao descrever a realidade, apresentando a dureza da vida sem “papas na língua”, como um sujeito polêmico e franco. Costa (2001, p. 216-242) listou alguns pontos que são comuns aos artistas do “Pessoal do Ceará”, que acreditamos ser muito produtivos para a análise do posicionamento de Belchior:

- a) Desespero e descontentamento: são sentimentos apresentados como parte da natureza dos cearenses, que vivem todos os momentos impregnados de amargura e tristeza;
- b) Articulação de realidades contraditórias: sentimento acompanhado de desconforto e angústia. Para os cearenses, contrariamente aos tropicalistas, a discrepância da realidade gera dor, cantar sobre ela é mais uma forma de lamentar sobre esse abismo do que fazer um trabalho lúdico;
- c) Aridez: adoção da estética da seca, sendo bem comum o enunciador associar sua identidade a figuras como “sertão”, “deserto”, “arma (faca, navalha, punhal)”;
- d) Pletora discursiva: característica que recorre à “deflagração polêmica” como forma de afirmação do sujeito. O artista polemiza com alguém ou algum grupo pretendendo-se superior.

Outro investimento discursivo constantemente presente nas produções de Belchior é o uso de figuras de linguagem, como a ironia; a metalinguagem; a intertextualidade interna e externa ao campo, isto é, com outros cantores e artistas, nacionais ou estrangeiros (interna); com autores e textos literários (externa), em ambos os casos lançando mão de citação, alusão e imitação captativa.

As canções de Belchior revelam uma formação intelectual sólida, talvez explicada devido à sua intensa e precoce relação com a poesia. Podem ser encontrados em todo seu trabalho fragmentos de textos de Gonçalves Dias, Olavo Bilac, Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Fernando Pessoa, Garcia Lorca, Edgar Allan Poe e outros grandes escritores (poetas e prosadores) brasileiros e estrangeiros. (Carlos, 2007, p. 86)

Quanto ao atravessamento que sofre das marcas relacionadas ao posicionamento da MPB, Costa (2001) constatou que elas representam uma busca por algo que seja nacional, realmente brasileiro, rejeitando qualquer influência estrangeira ou o excesso dela. Os filiados à MPB praticam o apego a valores referentes a uma nacionalidade, na intenção de construir um conceito de *brasilidade*. Dessa vez, contrariamente ao ufanismo pré-bossanovista, a ideia era expor o comportamento do brasileiro de maneira a desmistificar qualquer fantasia romântica de sujeito cordial; propunha-se representar o Brasil de modo realista, quase antropológico.

Por causa disso, transitavam por várias realidades regionais, sociais e culturais do país. A ideia era identificar-se com uma música nacional e, assim sendo, conforme avalia Costa (2001), não era interessante ficar restrito a uma região específica, do que decorria que em suas canções figurassem cenas de diferentes realidades do país; um mesmo autor poderia cantar sobre o sul, enaltecer a beleza natural do nordeste e contemplar a selva de pedra de São Paulo.

Além do mais, era comum compor sobre as realidades sociais vividas no campo e na cidade, sobre a vida das mulheres e dos homens, também das classes médias e do proletariado.

Os adeptos desse posicionamento orgulhavam-se por poder transitar por realidades distintas graças ao poder da imaginação criativa. Diferente daqueles que se apegaram somente a um gênero, como os sambistas e forrozeiros, um praticante da MPB poderia “viajar” sem sair do lugar, poderia

ser passista de escola de samba, lavrador, operário, índio, mulher etc., sem deixar de ser músico; (...) ser forrozeiro, sambista, repentista etc., sem ser exclusivamente nenhum desses personagens; (...) viajar sem sair do lugar; poderes proporcionados pela imaginação que a canção brasileira exige e propicia, eis o investimento a que o cancionista da MPB se dedica. (Costa, 2001, p. 323)

A MPB, portanto, prioriza investir na imagem de um cidadão brasileiro que se opõe ao “cidadão do mundo”, que é consciente da realidade de seu país. Ela pretende se mostrar atenta às mazelas sociais, lutar contra desigualdades sociais e econômicas, defender ideais ambientais e movimentos políticos, bem como prezar pela memória das figuras que julga importantes e fundamentais para a defesa dos interesses nacionais.

Belchior foi um pouco além desse sentimento nacionalista, tendo ficado amplamente conhecido por identificar-se como um jovem latino-americano, reforçando a ideia de valorização latina e brasileira em seu discurso. Em comentário sobre a canção “Apenas um rapaz latino-americano”, em entrevista para o jornal *Folha de S. Paulo*, o artista comenta que ser latino-americano significa ser:

Uma pessoa na esquina do mundo, uma pessoa do terceiro mundo, uma pessoa na expectativa, uma pessoa dependente economicamente do restante do mundo, com uma capacidade enorme de desdobramento vital, de resistência, de rebeldia do espírito, **de novidade, de transformação, de poder novo**. (Belchior em entrevista a Guilherme, 1982, *apud*. Carlos, 2014, p. 228. Grifo nosso)

Com base no trecho da entrevista é possível destacar outra característica forte do posicionamento do cancionista, denominada por Carlos de *contradiscorso*. A pesquisadora Josely Carlos (2014, p. 239), após extensa pesquisa e análise de diversas enciclopédias, trabalhos diversos e documentos que tratavam do campo discursivo literomusical brasileiro, considerou o caminho traçado por Belchior como *contradiscorso* e descreve esse termo como “um tipo de configuração discursiva constituída por sujeitos produtores e gerenciadores de uma comunidade discursiva que contestam as regras do campo, anteriormente estabelecidas

por um *discurso dominante*”, cabendo ao *discurso dominante* ser “um tipo de configuração discursiva constituída por sujeitos produtores e gerenciadores de uma comunidade discursiva que impõe as regras do campo”.

De acordo com a autora, a maioria dos comentadores brasileiros reverberam uma ideia dicotômica de organização da música brasileira em que de um lado há os *compositores nacionais* e de outro os *cancionistas regionais*, com clara relação de hierarquia entre eles, em que o destaque e os holofotes estão virados para os primeiros. Dessa maneira, foram dedicados aos “nacionais” várias páginas e capítulos analisando suas obras e os reconhecendo como figuras importantes, detentoras de um *discurso dominante*, dentre as quais destacam-se Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque. A Belchior, Fagner, Alceu Valença e outros vários coube a classificação de *compositores regionais*, embora não tratassem necessariamente de conteúdos regionais em suas canções.

É nesse cenário dicotômico que Belchior assume a posição de confronto à ideia de ídolos privilegiados e míticos. Para ele, os artistas considerados como mito são objetos de consumo como produtos nas prateleiras de supermercados, alcançáveis e questionáveis. Ainda, diretamente relacionada à postura crítica às gerações anteriores, o cearense propõe e incentiva o surgimento de uma nova identidade musical a ser apresentada, pois acreditava que o artista tinha como demanda criar um interesse para o novo no público, “aproveitando sua esperança pela surpresa, depois do cansaço e do vício das velhas ideias” (Belchior em entrevista à Folha de S. Paulo, 1973, *apud* Carlos, 2014, p. 249).

A canção “Velha roupa colorida” materializa nitidamente esse movimento, a começar pelo título da canção que usa a metáfora das roupas coloridas, que eram peças usadas pelos tropicalistas, e as transforma em metonímia representativa dos próprios artistas, declarando que estão ultrapassados, que não servem mais e que devem permanecer no passado: “No presente a mente, o corpo é diferente/ E o passado é uma roupa que não nos serve mais/ No presente a mente, o corpo é diferente/ E o passado é uma roupa que não nos serve mais”.

Em síntese, Belchior enuncia de um posicionamento de contracultura no campo literomusical brasileiro, uma vez que rejeita e critica seus antecessores pelo modo fantasioso, carnavalesco e aparentemente alienado de retratar a realidade, opondo-se também à mitificação construída em torno de determinados artistas:

Durante várias gerações seguidas os ídolos foram os mesmos. Na faixa de alguns estamos entrando no mercado para por em cheque suas proposições, pois se o tropicalismo atacou o bom gosto oficial da música brasileira, ele mesmo criou um novo critério, que hoje está envelhecido e envilecido ao

longo de várias gerações. E é contra esse velho bom gosto deles que estamos chegando com o nosso trabalho, dialeticamente. (Belchior em entrevista à Folha de S. Paulo, 1973, *apud*. Carlos, 2014, p. 250)

Belchior, portanto, decide lançar-se com uma nova proposta e assumir a oposição, colocando-se como um enunciador áspero e descontente, que tem uma fala cortante ao se direcionar aos antecessores e que chama a atenção para questões sociais, carregando em suas palavras a dureza observada na vida, de modo que, “por intermédio de suas ideias e sons, atentava para a discussão, a reflexão e a mudança. Ele procurava alertar, principalmente os jovens, para uma análise profunda dos problemas sociais daquela geração” (Carlos, 2007, p.84).

Feitas essas considerações a respeito das condições de produção do *corpus* analisado, passaremos a seguir ao capítulo de análise.

CAPÍTULO III

O funcionamento da autoria e da paratopia em canções de Belchior

3.1 Considerações iniciais

Após leitura atenta das letras das principais canções de Belchior, seguindo os critérios de recorte do *corpus* que apresentamos anteriormente, selecionamos cinco exemplares de letras das canções do artista para empreendermos as análises. Vale recordar que, a fim de cumprir o objetivo geral desta pesquisa, a saber, analisar como se constitui a paratopia criadora de Belchior, buscaremos cumprir os seguintes objetivos específicos: i) analisar como se dá o funcionamento e imbricamento das três instâncias (*a pessoa, o escritor, o inscridor*) constitutivas do funcionamento da autoria, nas letras de canções compostas por Belchior; ii) analisar quais são os tipos de paratopia recorrentes nos textos analisados.

3.2 Análises

3.2.1 *Apenas um rapaz latino-americano* (Álbum *Alucinação* - 1976)

Eu sou apenas um rapaz latino-americano
Sem dinheiro no banco, sem parentes importantes
E vindo do interior

Mas trago de cabeça uma canção do rádio
Em que um antigo compositor baiano me dizia
Tudo é divino, tudo é maravilhoso

Mas trago de cabeça uma canção do rádio
Em que um antigo compositor baiano me dizia
Tudo é divino, tudo é maravilhoso

Tenho ouvido muitos discos, conversado com pessoas
Caminhado meu caminho, papo, som, dentro da noite
E não tenho um amigo sequer que 'inda acredite nisso, não
Tudo muda! E com toda razão

Eu sou apenas um rapaz latino-americano
Sem dinheiro no banco, sem parentes importantes
E vindo do interior

Mas sei que tudo é proibido
Aliás, eu queria dizer que tudo é permitido

Até beijar você no escuro do cinema
 Quando ninguém nos vê
 Mas sei que tudo é proibido
 Aliás, eu queria dizer que tudo é permitido
 Até beijar você no escuro do cinema
 Quando ninguém nos vê

Não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve
 Correta, branca, suave, muito limpa, muito leve
 Sons, palavras, são navalhas
 E eu não posso cantar como convém
 Sem querer ferir ninguém

Mas não se preocupe, meu amigo
 Com os horrores que eu lhe digo
 Isto é somente uma canção
 A vida realmente é diferente
 Quer dizer, ao vivo é muito pior

E eu sou apenas um rapaz latino-americano
 Sem dinheiro no banco
 Por favor, não saque a arma no saloon
 Eu sou apenas o cantor

Mas, se depois de cantar, você ainda quiser me atirar
 Mate-me logo, à tarde, às três
 Que à noite eu tenho um compromisso e não posso faltar
 Por causa de vocês

Mas, se depois de cantar, você ainda quiser me atirar
 Mate-me logo, à tarde, às três
 Que à noite eu tenho um compromisso e não posso faltar
 Por causa de vocês

Eu sou apenas um rapaz latino-americano
 Sem dinheiro no banco, sem parentes importantes
 E vindo do interior

Mas sei que nada é divino
 Nada, nada é maravilhoso
 Nada, nada é secreto
 Nada, nada é misterioso, não

Na na na na na na na na
 Na na na na

“Rapaz latino-americano” é um vocativo usado por Belchior para fazer referência a si mesmo, enfatizando a sua origem latina, nascido no Brasil, e a sua jovialidade. Já o advérbio “apenas”, de acordo com o dicionário online Michaelis, define-se como “de maneira única e exclusiva: somente, unicamente” (Michaelis, 2023).

Associando essas informações à primeira estrofe, que completa a descrição da instância da *pessoa* nessa canção (“Eu sou apenas um rapaz latino-americano/ Sem dinheiro no banco, sem parentes importantes/ E vindo do interior”), e considerando que, em entrevista de 1973 publicada no jornal *Folha de S. Paulo* (*apud* Carlos, 2014, p. 5), Belchior declarou que “os mitos da música popular brasileira são como sacos de açúcar, sabonetes e desodorantes expostos nas prateleiras dos supermercados - objetos de consumo. Não acho que eles sejam intocáveis, indiscutíveis”, pode-se dizer que há uma rejeição a títulos e referências grandiosas da MPB, escolhendo descrever-se como um cidadão comum, verossímil ao público que o ouve e, ao mesmo tempo, crítico àqueles anteriores que se deixaram ser reconhecidos como mitos da música brasileira. Nesse sentido, nessa estrofe, é possível verificar, além da manifestação da instância da *pessoa*, o funcionamento também da instância do *escritor*, que registra seu posicionamento frente a outros artistas do campo literomusical brasileiro.

A seguir, o enunciador refere-se, em tom irônico, a Caetano Veloso, chamando-o de “um antigo compositor baiano”. Dizer que Caetano é “antigo”, revela novamente a manifestação da instância do *escritor*, pois é mister do posicionamento discursivo musical de Belchior designar ao passado o movimento encabeçado por Caetano e Gil, o Tropicalismo, considerando-o como um posicionamento ultrapassado e incondizente com a realidade ditatorial vivida no Brasil e em outros países latino-americanos. Ainda, como manifestação de sua ironia, faz referência à música “Divino maravilhoso”, composta por Caetano, que tem o verso “tudo é divino, maravilhoso”², tornando a referenciá-la nos versos finais: “Mas sei que nada é divino/ Nada, nada é maravilhoso”.

Entre essas duas alusões à canção de Caetano, as outras estrofes da canção vão também, de certa forma, reafirmando que nada é divino nem maravilhoso. Nas estrofes 6 e 7, o *inscritor* lança mão da figura de linguagem antítese, ao contrapor duas expressões, operando uma retificação para expressar a rebeldia e o inconformismo da instância do *escritor* com as imposições ditatoriais: apesar das proibições do governo ditatorial existirem, tudo poderia ser feito, desde que fosse feito às escondidas (“Mas eu sei que **tudo é proibido**/ Aliás, eu queria dizer que **tudo é permitido**/ Até beijar você no escuro do cinema/ **Quando ninguém nos vê**” - grifo nosso).

² A respeito dessa referência, segue-se a observação feita por Costa (2001): “A citação dessas palavras, que fazem parte da canção “Divino maravilhoso” (Caetano Veloso / Gilberto Gil, 1968) opera uma descontextualização de uma construção irônica dos autores tropicalistas, que chamavam a atenção para os perigos daqueles momentos de censura e perseguição política, clamando ainda pela resistência e pela coragem. (...) A citação de Belchior não apenas desestrutura a expressão dos tropicalistas, desdobrando-a em duas orações, mas também a “desironiza”, retirando-a do contexto em que adquire a voz dissonante que neutraliza a interpretação “normal”, qual seja, a de que, segundo os autores, tudo seria ou estaria divino e maravilhoso naquele momento. Há, então, uma implosão da ironia, uma desconstrução do trabalho irônico dos autores”

Nas estrofes seguintes, o enunciador dialoga com um ouvinte e contrapõe duas maneiras de se fazer música (instância do *escritor*), uma “Correta, branca, suave, muito limpa, muito leve”, e a outra que é fazer da canção um objeto cortante e afiada, pois “sons, palavras, são navalhas”, deixando, evidente qual a sua escolha: “Não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve (...) E eu não posso cantar como convém/ Sem querer ferir ninguém”. Percebemos nesses versos a manifestação da instância do *escritor*, que opta por usar a música como um objeto que incomoda, fere e gera reflexões sobre a realidade problemática. Nesse sentido, Belchior vai rejeitando outras maneiras de representar a realidade que não são fiéis ao cenário de repressão da época.

A partir dos versos que se seguem, o enunciador instaura como coenunciador uma figura repressora, que saca sua arma mesmo em um ambiente que deveria ser de diversão e entretenimento, hipótese que sustentamos considerando a situação descrita nos versos: “Por favor não saque a arma no saloon/ Eu sou apenas o cantor”. “Saloon” faz referência aos bares das histórias de bang bang e velho-oeste, caracterizadas por disputas entre pistoleiros rivais e xerifes, e o tiroteio ocorria em meio aos cidadãos, não importasse o lugar; paralelamente, durante o regime ditatorial brasileiro, os cantores (e demais artistas) eram perseguidos e tinham suas canções censuradas.

Em relação à paratopia criadora, podemos, como demonstraremos a seguir, inferir que a paratopia construída na/por essa canção seja de identidade. No ano de lançamento dessa música, 1976, Belchior já era um artista conhecido, e o álbum *Alucinação*, em que está a canção analisada, deu a ele ainda mais destaque e fama. Mesmo assim, sua identidade criadora apresentava-se como “apenas um rapaz latino-americano” (instância da *pessoa*), como apenas um cantor (“eu sou apenas o cantor”), colocando-se à margem do grupo de artistas mitos da música e esquivando-se de ocupar o seu lugar nesse *hall* (instância do *escritor*). A manifestação da instância do *inscritor*, reconhecida, dentre outras coisas, na mobilização dos recursos da antítese e da ironia, auxilia na construção dessa paratopia de identidade, uma vez que é por meio também desses recursos que vai se constituindo a paratopia da instância do *escritor*.

3.2.2 *Velha roupa colorida* (Álbum *Alucinação* - 1976)

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

Nunca mais meu pai falou: She's leaving home
 E meteu o pé na estrada, like a rolling stone
 Nunca mais eu convidei minha menina
 Para correr no meu carro, loucura, chiclete e som
 Nunca mais você saiu à rua em grupo reunido
 O dedo em V, cabelo ao vento, amor e flor, quêde o cartaz?

No presente, a mente, o corpo é diferente
 E o passado é uma roupa que não nos serve mais
 No presente, a mente, o corpo é diferente
 E o passado é uma roupa que não nos serve mais

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

Como Poe, poeta louco americano
 Eu pergunto ao passarinho
 Assum preto, pássaro preto, Black bird o que se faz?
 Raven, never, raven, never, never, never, never, never, raven
 Assum preto, pássaro preto, black bird, me responde: Tudo já ficou atrás
 Raven, never, never, never, never, never, never, never, raven
 Black bird, assum preto, pássaro preto, me responde: O passado nunca mais

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

Essa canção como um todo se apresenta como uma referência a alguns posicionamentos do campo da música brasileira e internacional predecessores à Belchior. Como analisou Josely Carlos (2014), Belchior posicionou-se no campo da música de maneira crítica aos que vieram antes dele e defendia a instituição de uma nova identidade e um novo jeito de fazer música (instância do *escritor*).

É nesse sentido que a metáfora da “velha roupa colorida” (instância do *inscritor*) é uma declaração de que aqueles que ficaram conhecidos também por suas vestimentas espalhafatosas (uma forte referência a certos posicionamentos da MPB, dentre eles o Tropicalismo), agora pertenciam ao passado e deveriam ser superados: “O que há algum tempo era jovem, novo, hoje é antigo/ E precisamos todos rejuvenescer”.

Nos versos seguintes, o enunciador faz referência, por meio do recurso da intertextualidade direta e indireta (instância do *inscritor*) a alguns posicionamentos artístico-culturais, citando trechos de certas canções (“*She’s leaving home*” – Beatles; “*like a rolling stone*” – Bob Dylan; “convidei minha menina”; “correr no meu carro”; “loucura, chicle e som” – referência às temáticas e estilo da Jovem Guarda) e descrevendo modos de se movimentar socialmente do movimento hippie (“O dedo em V, cabelo ao vento, amor e flor”).

Todas essas referências dizem respeito ao que o enunciador declara ser “do passado” (instância do *escritor*), por meio da expressão “Nunca mais”:

Nunca mais meu pai falou: She's leaving home/ E meteu o pé na estrada, like a rolling stone/ Nunca mais eu convidei minha menina/ Para correr no meu carro, loucura, chicle e som/ Nunca mais você saiu à rua em grupo reunido/O dedo em V, cabelo ao vento, amor e flor, quêde o cartaz?

A expressão “nunca mais” torna a aparecer em outra estrofe, em intertextualidade com o conto *O corvo*, de Edgar Allan Poe. Na obra do poeta estadunidense, um corvo repete a palavra “nevermore”, que em tradução livre significa “nunca mais”. O enunciador interage com essa referência, mobilizando ainda outros pássaros pretos, por meio dos sintagmas “assum preto” (intertexto com a canção *Assum preto* de Luiz Gonzaga) e “Black bird” (intertexto com a canção *Black bird* de Paul McCartney, um dos integrantes da banda *The Beatles*). O recurso constante à intertextualidade é, na canção, uma recorrente marca que caracteriza o funcionamento da instância do *inscritor*. Por sua vez, por meio desse recurso, o enunciador vai se posicionando em relação às referências artístico-culturais aludidas, construindo a identidade de seu posicionamento (instância do *escritor*): “Como Poe, poeta louco americano/ Eu pergunto ao passarinho/ [...] o que se faz?/ [...] pássaro preto, me responde: O passado nunca mais”.

Como Poe, poeta louco americano/ Eu pergunto ao passarinho/ Assum preto, pássaro preto, Black bird o que se faz?/ Raven, never, raven, never, never, never, never, never, raven/ Assum preto, pássaro preto, black bird, me

responde: Tudo já ficou atrás/ Raven, never, never, never, never, never,
never, raven/ Black bird, assum preto, pássaro preto, me responde: O
passado nunca mais

O enunciador é uma espécie de anunciador de novos tempos, uma vez que o coenunciador não sente nem vê:

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

Ora, se os outros não veem e nem sentem, e a mudança anunciada ocorrerá “em breve”, pode-se afirmar que o que o enunciador declara como ultrapassado, ainda não o é. Nesse sentido, ele “vive” em um tempo diferente daquele em que enuncia, o que caracteriza uma paratopia do tipo temporal: “meu tempo não é o meu tempo”.

3.2.3 *Alucinação* (Álbum *Alucinação* - 1976)

Eu não estou interessado em nenhuma teoria
Em nenhuma fantasia, nem no algo mais
Nem em tinta pro meu rosto, ou oba-oba, ou melodia
Para acompanhar bocejos, sonhos matinais

Eu não estou interessado em nenhuma teoria
Nem nessas coisas do oriente, romances astrais
A minha alucinação é suportar o dia a dia
E meu delírio é a experiência com coisas reais

Um preto, um pobre
Uma estudante, uma mulher sozinha
Blue jeans e motocicletas, pessoas cinzas normais
Garotas dentro da noite, revólver: Cheira cachorro
Os humilhados do parque com os seus jornais

Carneiros, mesa, trabalho
Meu corpo que cai do oitavo andar
E a solidão das pessoas dessas capitais
A violência da noite, o movimento do tráfego
Um rapaz delicado e alegre que canta e requebra, é demais!

Cravos, espinhas no rosto
Rock, hot dog
Play it cool, baby
Doze jovens coloridos, dois policiais

Cumprindo o seu duro dever
 E defendendo o seu amor e nossa vida
 Cumprindo o seu duro dever
 E defendendo o seu amor e nossa vida

Mas eu não estou interessado em nenhuma teoria
 Em nenhuma fantasia, nem no algo mais
 Longe, o profeta do terror que a laranja mecânica anuncia

Amar e mudar as coisas me interessa mais
 Amar e mudar as coisas
 Amar e mudar as coisas me interessa mais

Um preto, um pobre
 Uma estudante, uma mulher sozinha
 Blue jeans e motocicletas, pessoas cinzas normais
 Garotas dentro da noite, revólver: Cheira cachorro
 Os humilhados do parque com os seus jornais
 Carneiros, mesa, trabalho
 Meu corpo que cai do oitavo andar
 E a solidão das pessoas dessas capitais
 A violência da noite, o movimento do tráfego
 Um rapaz delicado e alegre que canta e requebra, é demais!
 Cravos, espinhas no rosto
 Rock, hot dog
 Play it cool, baby
 Doze jovens coloridos, dois policiais

Cumprindo o seu duro dever
 E defendendo o seu amor e nossa vida
 Cumprindo o seu duro dever
 E defendendo o seu amor e nossa vida

Mas eu não estou interessado em nenhuma teoria
 Em nenhuma fantasia, nem no algo mais
 Longe, o profeta do terror que a laranja mecânica anuncia

Amar e mudar as coisas me interessa mais
 Amar e mudar as coisas
 Amar e mudar as coisas me interessa mais

Comecemos a análise pelo título da canção. “Alucinação” é, de acordo com o dicionário on-line Michaelis (2023), “ato ou efeito de alucinar-se”. Segundo a mesma fonte, “alucinar” é “Privar(-se) do entendimento ou da razão. Causar delírio ou desvario”. A partir do título, pois, somos conduzidos à hipótese de que a canção abordará questões que não fazem parte da realidade, mas que são da ordem do onírico e/ou do fantasioso - conforme a etiquetagem que o título produz para a canção.

Entretanto, logo na primeira estrofe há uma grande quebra dessa expectativa: o enunciador nega ter interesse em quaisquer assuntos que não pertençam ao escopo do real, dando a eles, inclusive, um ar de banalidade:

Eu não estou interessado em nenhuma teoria
Em nenhuma fantasia, nem no algo mais
Nem em tinta pro meu rosto, ou oba-oba, ou melodia
Para acompanhar bocejos, sonhos matinais

Já nesse primeiro momento identificamos indícios do posicionamento de Belchior no campo literomusical brasileiro (instância do *escritor*), pois ao mencionar “fantasia”, “oba-oba”, “tinta para o rosto”, faz referência aos tropicalistas, àqueles que se apresentavam e faziam arte de maneira exagerada e alegórica, como se tentassem disfarçar a realidade. Portanto, ao fazer o movimento de negar esses aspectos, além de realizar uma crítica, o compositor assume a posição de defender uma arte que represente a dureza da vida e a realidade sem panos coloridos.

Em seguida, na segunda estrofe, deparamo-nos com a revelação de qual é o verdadeiro interesse do enunciador: “Eu não estou interessado em nenhuma teoria/ Nem nessas coisas do oriente, romances astrais/ **A minha alucinação é suportar o dia a dia/ E meu delírio é a experiência com coisas reais**” (grifo nosso). Como é possível alucinar-se sobre – e ter delírio com – coisas reais? Eis o *inscritor*, que enuncia por meio de um paradoxo. A instância da *pessoa*, por sua vez, manifesta-se por meio da ideia de que o delírio do enunciador é “suportar o dia a dia”: o verbo “suportar” expressa a dificuldade e o peso, sentidos pelo enunciador, de viver no mundo real.

De acordo com Borges e Barretos (1976), na época do lançamento do álbum *Alucinação*, o Brasil estava sob o regime da ditadura militar e havia forte presença policial pelas ruas. Eram tempos de repressão, perseguições, supressão de direitos; era também um momento pós “milagre econômico brasileiro”, e o mercado sofria com a alta da inflação e do preço do petróleo, de modo que a parcela pobre da população, que já não havia tido a oportunidade de aproveitar o “milagre”, passou a ser ainda mais vítima da desigualdade social. Se, para Belchior, a realidade deveria ser vivida e sentida em sua totalidade, entregar-se a esse tipo de realidade acima descrito já seria em si uma forma de alucinação (instância da *pessoa*). Nesse sentido é que o enunciador expressa que suportar o dia a dia e a experiência com coisas reais era seu próprio delírio, não sendo necessário nenhuma máscara a mais para encarar o que já seria insano o suficiente.

Nas estrofes que se seguem, paralelamente à ideia de delírio e alucinação, o cancionista apresenta o que seriam as “experiências com coisas reais”, dando destaque a aspectos de uma vida urbana e apresentando os marginalizados que muitas vezes passam despercebidos:

Um preto, um pobre
 Uma estudante, uma mulher sozinha
 Blue jeans e motocicletas, pessoas cinzas normais
 Garotas dentro da noite, revólver: Cheira cachorro
 Os humilhados do parque com os seus jornais

Carneiros, mesa, trabalho
 Meu corpo que cai do oitavo andar
 E a solidão das pessoas dessas capitais
 A violência da noite, o movimento do tráfego
 Um rapaz delicado e alegre que canta e requebra, é demais!

Todos esses sujeitos estão inseridos na sociedade, mas, ao mesmo tempo, são excluídos dela, dando visibilidade a vidas cuja existência é uma difícil negociação entre o pertencer e o não pertencer. Nessas estrofes, Belchior aciona, por meio dos sintagmas “preto”, “pobre”, “estudante”, “mulher sozinha”, “rapaz delicado e alegre que requebra demais”, uma memória social que possibilita o reconhecimento das dificuldades e exclusões de que tais sujeitos são vítimas, sem que seja necessário descrever melhor a situação em que se encontram.

Diante disso, observamos a construção da paratopia criadora de Belchior, apoiada em seu inconformismo diante da realidade, sendo ele mesmo um pária na cidade grande, em função de sua origem nordestina (instância da *pessoa*), bem como em seu posicionamento no campo literomusical brasileiro de inconformidade com os demais posicionamentos que valorizam teorias, fantasias, oba-oba e sonhos matinais. Trata-se, a nosso ver, de uma paratopia espacial (“meu lugar não é o meu lugar), na medida em que ele é socialmente marginalizado (um pária) e não se alinha ao *mainstream* das estéticas musicais do campo literomusical brasileiro.

Na sétima estrofe da canção há uma referência à *Laranja Mecânica*, um livro de Anthony Burgess, lançado em 1962, que mais tarde, em 1971, fora estreado como um filme dirigido por Stanley Kubrick. A temática central do livro, como resumem Pereira e Gurski (2017, p. 181), gira em torno das experiências do líder de uma gangue de jovens londrinos que praticam a ultraviolência, vagando pela noite e cometendo espancamentos, roubos, estupros e assassinatos:

Laranja mecânica expõe, no mínimo, duas formas distintas de violência, cada qual com suas origens e consequências. De um lado, temos a violência subjetiva – ancestral, primária e intrínseca ao indivíduo quando não barrada pela lei. De outro, a violência social – institucionalizada, amparada por leis circunstanciais e justificada pela manutenção do *status quo* e pelo controle do coletivo.

A seguir, retomo as estrofes 7 (grifo nosso) e 8 da canção para análise:

Mas eu não estou interessado em nenhuma teoria
Em nenhuma fantasia, nem no algo mais
Longe, o profeta do terror que a laranja mecânica anuncia

Amar e mudar as coisas me interessa mais
Amar e mudar as coisas
Amar e mudar as coisas me interessa mais

O adjetivo “longe” indica que o enunciador quer se distanciar do que seria esse “profeta do terror”, pois ele não está interessado em fantasias ou alucinações, e tampouco em violência e terror. A vida real, as pessoas reais, experiências como o amor são o que o enunciador defende e propaga. O desejo de mudar as coisas (“Amar e mudar as coisas me interessa mais”), expresso nessa canção, aponta para o futuro, possibilitando, mais uma vez, o reconhecimento da paratopia temporal (“meu tempo não é o meu tempo”): o tempo em que enuncio/vivo não é o tempo que desejo e propago.

Por fim, vale ressaltar que o imbricamento das instâncias da *pessoa* e do *escritor* em Belchior decorre, em grande parte, da escolha por uma arte que retrata a realidade brasileira, escolha que foi se construindo desde sua origem cearense, passando pela influência revolucionária universitária e pelas dificuldades que o cancionista experimentou ao “descer do norte”. Igualmente atrelado às duas instâncias está a do *inscritor*, que materializa de maneira singular as outras duas.

3.2.4 *Fotografia 3x4 (Álbum Alucinação - 1976)*

Eu me lembro muito bem do dia que eu cheguei
Jovem que desce do norte pra cidade grande
Os pés cansados e feridos de andar légua tirana
De lágrimas nos olhos de ler o Pessoa
E de ver o verde da cana

Em cada esquina que eu passava, um guarda me parava
 Pedia os meus documentos e depois sorria
 Examinando o 3x4 da fotografia
 E estranhando o nome do lugar de onde eu vinha

Pois o que pesa no norte, pela lei da gravidade
 Disso Newton já sabia, cai no sul grande cidade
 São Paulo violento, corre o Rio que me engana
 Copacabana, Zona Norte
 E os cabarés da Lapa onde eu morei

Mesmo vivendo assim, não me esqueci de amar
 Que o homem é pra mulher e o coração pra gente dar
 Mas a mulher, a mulher que eu ameï
 Não pode me seguir, não

Desses casos de família e de dinheiro eu nunca entendi bem
 Veloso, o sol não é tão bonito pra quem vem do norte e vai viver na rua
 A noite fria me ensinou a amar mais o meu dia
 E pela dor eu descobri o poder da alegria
 E a certeza de que tenho coisas novas
 Coisas novas pra dizer

A minha história é talvez
 É talvez igual a tua, jovem que desceu do norte
 Que no sul viveu na rua
 E que ficou desnortado, como é comum no seu tempo
 E que ficou desapontado, como é comum no seu tempo
 E que ficou apaixonado e violento como, como você

A minha história é talvez
 É talvez igual a tua, jovem que desceu do norte
 Que no sul viveu na rua
 E que ficou desnortado, como é comum no seu tempo
 E que ficou desapontado, como é comum no seu tempo
 E que ficou apaixonado e violento como, como você

Eu sou como você
 Eu sou como você
 Eu sou como você que me ouve agora
 Eu sou como você (x5)

A letra da canção faz referência ao processo migratório vivido pelos habitantes das regiões norte e nordeste do Brasil em direção à região sudeste, acontecimento que faz parte da vida pessoal de Belchior. Assim, o cancionista faz questão de dar luz, em *Fotografia 3x4*, e em outras obras, à dificuldade que os imigrantes e cidadãos marginalizados passavam ao serem os alvos do aprofundamento do nível de pobreza nos grandes centros urbanos.

Belchior opta por apresentar a dureza da vida, olhar para a realidade sem máscaras, embora, contemporaneamente, o Brasil vivesse o “Milagre Brasileiro” ou “Milagre Econômico” e, culturalmente, herdara o modo alegórico dos tropicalistas de representar a

vida, como referido no capítulo das condições de produção. Assim sendo, Belchior se firmou, no campo literomusical brasileiro, como um representante do posicionamento antagonista à cultura e à política vigentes na sociedade brasileira daquela época, como as análises anteriores também permitiram perceber.

Embora Belchior faça parte da estatística do movimento migratório e, por isso, *Fotografia 3x4* possui traços autobiográficos, as três instâncias constitutivas do funcionamento de sua autoria apresentam-se imbricadas, sem que a *pessoa* se sobressaia em relação às outras. Desse modo, a experiência pessoal de Belchior, ao migrar do nordeste para o sudeste (instância da *pessoa*) é descrita em tom melancólico e áspero, materializado por meio de figuras de linguagem e referências intertextuais, características do modo como o cancionista acha adequado mobilizar recursos discursivos e linguísticos para enunciar inscrito no gênero canção (instância do *inscritor*), a partir de seu posicionamento de contracultura (instância do *escritor*), que retrata a vida como ela é, dura, difícil e real, contrariando a roupagem carnavalesca e onírica mobilizada pelos tropicalistas, e expondo e criticando as mazelas sociais que o governo tentava camuflar.

Em *Fotografia 3x4*, o enunciador relembra a viagem que fez até a cidade grande e a descreve sem qualquer entusiasmo, num tom carregado de tristeza: “Eu me lembro muito bem do dia que eu cheguei / Jovem que desce do norte pra cidade grande / Os pés cansados e feridos de andar légua tirana / De lágrimas nos olhos de ler o Pessoa / E de ver o verde da cana...”. Conforme analisa Melo (2019), além de uma viagem longa e cansativa, as cidades grandes não recebiam os novos moradores com festa e aconchego, nem cumpriam as promessas de sucesso e prosperidade, ao contrário, os imigrantes passavam frio, fome devido ao inchaço urbano e ainda ficavam sujeitos à violência dos grandes centros: “Jovem que desceu do norte / E que no sul viveu na rua”.

Nesta canção podemos testemunhar a manifestação da instância da *pessoa*, principalmente quando o enunciador narra, em primeira pessoa, episódios experienciados como migrante e/ou cidadão comum, sem qualquer prestígio, como nos trechos: “São Paulo violento, corre o Rio que me engana/ Copacabana, Zona Norte/ E os cabarés da Lapa onde eu morei”; ou em “Em cada esquina que eu passava, um guarda me parava/ Pedia os meus documentos e depois sorria/ Examinando o 3x4 da fotografia/ E estranhando o nome do lugar de onde eu vinha...”. Nesse segundo trecho, ainda observamos referência ao período ditatorial que governava o país na época, que cerceava e intimidava a população; também podemos inferir que esse sorriso ao olhar a foto e o local de onde vinha o enunciador era um gesto preconceituoso e de zombaria, o qual denominamos “xenofobia”.

Atrelada à instância da *pessoa*, encontramos a instância do *escritor*, materializada em excertos que remetem à trajetória de Belchior pelo campo literomusical brasileiro. Em *Fotografia 3x4*, observamos a tendência do cancionista em se posicionar ao lado daqueles que são social e economicamente marginalizados, ao mesmo tempo em que mobiliza a ironia (instância do *inscritor*) para polemizar com Caetano Veloso, um dos principais representantes do movimento tropicalista: “Veloso, o sol não é tão bonito para quem vem do norte e vai viver na rua”. Esse trecho faz referência à canção *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso, especificamente aos versos “Ela nem sabe, até pensei/ Em cantar na televisão/ O Sol é tão bonito”. *Alegria, Alegria* foi uma canção apresentada no III Festival de Música Popular Brasileira, em 1967, e, segundo Martins (2021), causou estranheza aos defensores de uma cultura nacional popular (como Belchior), por não convocar engajamento nacional e resistência à globalidade.

Ao afirmar que “o sol não é tão bonito para quem vem do norte e vai viver na rua”, Belchior chama a atenção para uma realidade que parece ser ignorada e enuncia do lugar de um cidadão brasileiro que sofreu as consequências da marginalização, passou fome, frio, morou na rua e foi vítima de preconceito por causa do lugar de onde veio (instância da *pessoa*). Por ter sido engajado no ambiente universitário, Belchior convergia com a ideia de uma cultura que servisse como instrumento de resistência e de conscientização das massas sobre sua própria situação social, e é isso que faz em suas canções (instância do *escritor*).

Ao observarmos os recursos discursivos e linguísticos mobilizados por Belchior em suas canções, deparamo-nos com aspectos referentes à instância do *inscritor*. O cancionista recorre muito à intertextualidade com textos de outros discursos constituintes, como a literatura, a ciência, a religião, e também faz referência a outros atores consagrados do discurso literomusical brasileiro e do campo literomusical mundial. Em *Fotografia 3x4*, no trecho “Pois o que pesa no norte, pela lei da gravidade/ Disso Newton já sabia, cai no sul grande cidade”, Belchior descreve o movimento de migração dialogando com o discurso científico ao citar a lei da gravidade teorizada por Isaac Newton no século XVII.

Nas estrofes finais desta canção, o enunciador recorre ao recurso enunciativo do diálogo (instância do *inscritor*) com um coenunciador que “desceu do norte”, supostamente jovem e que vive ou viveu uma situação parecida com a de Belchior (instância da *pessoa*). A esse interlocutor, Belchior mostra as semelhanças que existem entre eles, como uma forma de se aproximar de quem o ouve e consome sua música:

A minha história é talvez
 É talvez igual a tua, jovem que desceu do norte
 Que no sul viveu na rua
 E que ficou desnortado, como é comum no seu tempo
 E que ficou desapontado, como é comum no seu tempo
 E que ficou apaixonado e violento como, como você

Eu sou como você
 Eu sou como você
 Eu sou como você que me ouve agora
 Eu sou como você

Parece-nos que esse movimento tem por efeito consolidar o posicionamento do artista no campo literomusical brasileiro (instância do *escritor*): quando o próprio cantor se mostra como um cidadão comum, que vive e sofre como a maioria da população brasileira (“Desses casos de família e de dinheiro eu nunca entendi bem...”), ele gera um sentimento de identificação com o público e, mais especificamente com a população marginalizada. Ao fazê-lo, mostra que a música, e conseqüentemente a cultura, pertencem também a essa fatia da sociedade e servem como instrumentos de reivindicação. Sua canção é uma forma de resistência e conscientização das massas (instâncias do *inscritor* e do *escritor*).

Por meio da identificação das instâncias do funcionamento da autoria, pode-se perceber que a canção fala sobre um sujeito que vive em um lugar diferente daquele em que nasceu, que se vê rejeitado por esse lugar, ao mesmo tempo em que sente falta do lugar de onde veio. Nesse espaço de subjetividade assim construído, constitui-se a paratopia criadora (de Belchior) de tipo espacial (“meu lugar não é o meu lugar”): onde estou me tratam mal, onde estou nunca é o meu lugar.

Ao mesmo tempo, essa rejeição também acontece porque o sujeito pertence a uma parte da sociedade vítima de muito preconceito, o que nos leva ao reconhecimento da paratopia de identidade, aquela que congrega a figura de todos os marginalizados.

Além disso, quando o enunciador se afasta do que é vigente (cultural e politicamente), afirmando ter coisas novas a dizer (“A noite fria me ensinou a amar mais o meu dia/ E pela dor eu descobri o poder da alegria/ E a certeza de que tenho coisas novas/ Coisas novas pra dizer”), é possível reconhecer um certo deslocamento em relação ao momento no qual enuncia (não se alinha ao já-dito, ao sempre-dito) e, nesse sentido, reconhecer a manifestação de uma paratopia do tipo temporal (“meu tempo não é meu tempo”).

3.2.5 *Clamor no deserto (Álbum Coração selvagem - 1977)*

Eh! Meus amigos
Um novo momento precisa chegar
Eu sei que é difícil começar tudo de novo
Mas eu quero tentar

A minha garota não me compreende
E diz que, desse jeito, eu apresso o meu fim
Fala que o pai dela é lido e corrido
E sabe que a América toda é assim

Quem me conhece me pede que eu seja mais alegre
Mas é que nada acontece que alegre meu coração
Dá no jornal, todo dia, o que seria o meu canto
Que o negócio é falar do luar do sertão

Eh! Meus amigos
Um novo momento precisa chegar
Eu sei que é difícil começar tudo de novo
Mas eu quero tentar

Ano passado, apesar da dor e do silêncio
Eu cantei como se fosse morrer de alegria
Hoje, eu lhe falo em futuro e você tira o revólver
Puxa o talão de cheque e me dá um bom dia

Sei que não é possível dizer todas as coisas
Nesse feliz ano novo que a gente ganhou
Mas falta só algum tempo para 1-9-8-4
Agora estou em paz: O que eu temia chegou

Nesta canção observamos novamente a ânsia do enunciador por um novo tempo, sua vontade de mudar as coisas, tirá-las da ordem em que estão: “Eh! Meus amigos/ Um novo momento precisa chegar/ Eu sei que é difícil começar tudo de novo/ Mas eu quero tentar”.

Esse novo tempo com o qual Belchior sonha está relacionado, dentre outras coisas, com a superação de seus antecessores no campo literomusical e da maneira como fazem música (canções com preocupações estéticas e forte relação com o sonho e fantasias), como demonstraram as análises até aqui. Para Belchior, conforme declarou em entrevista ao apresentador Ricardo Guilherme, transmitida pela rádio universitária da Universidade do Ceará, em 1982, “me interessa mais o que a música pode dizer por si mesma. E não o que ela pode causar como emoção no ouvinte”. Nesse sentido, colocar-se como representante de um novo tempo, ao mesmo tempo em que é crítico à geração anterior, constitui o modo do posicionamento de Belchior no campo literomusical brasileiro (instância do *escritor*). Na

canção ora analisada, a instância do *inscritor* se materializa por meio da cenografia³ do diálogo (“Eh! Meus amigos”) que interpela o leitor/ouvinte como coenunciador, essa vontade de ruptura com o passado e de construção de um novo tempo.

Em relação à instância da *pessoa*, é possível reconhecê-la na explicação dada pelo enunciador do porquê de ele não ser mais alegre: “Quem me conhece me pede que eu seja mais alegre/Mas é que nada acontece que alegre meu coração/Dá no jornal, todo dia, o que seria o meu canto/”, referindo-se, provavelmente aos dias de ditadura em que vivia. Tal instância pode ser identificada também no uso da palavra “sertão”, que remete à origem nordestina de Belchior (“que o negócio é falar do luar do sertão”). Nesse verso, entretanto, reconhecemos também o imbricamento das instâncias da *pessoa* e do *escritor*, na medida em que faz referência à expectativa que se tinha em relação a Belchior e a outros artistas do Nordeste, a saber, de que eles se posicionassem como cantores regionais e falassem sobre os costumes, a cultura, a natureza, as histórias destinadas às terras e ao povo nordestino. Em entrevistas citadas por Carlos (2014), Belchior afirmou que o eixo Rio-São Paulo inventou um Nordeste místico para consumo próprio, mas que não é o verdadeiro Nordeste de onde ele veio. Tal expectativa foi radicalmente contrariada por Belchior, que levantava a bandeira a favor de se cantar a realidade (instância do *escritor*).

Com base na análise apresentada, pode-se afirmar que a paratopia criadora de Belchior se configura, nessa última canção, como sendo: do tipo temporal (“Eh! Meus amigos/ Um novo momento precisa chegar/ Eu sei que é difícil começar tudo de novo/ Mas eu quero tentar”); do tipo espacial (a imagem que constroem do lugar de onde eu venho não corresponde ao lugar de onde venho); de identidade (não correspondo ao cantor/compositor que esperam/desejam que eu seja).

3.3 Considerações finais

Com base nas análises empreendidas neste capítulo, chegamos à seguinte descrição do funcionamento das instâncias de autoria:

³ Segundo Maingueneau (2018, p. 252-253), cenografia é uma cena narrativa construída no/pelo texto, por meio da qual o leitor vê atribuído a si um lugar. “[...] é a cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que em troca ele precisa validar através da sua própria enunciação”.

- A instância da *pessoa* se manifesta na referência a sua origem nordestina; na sua condição de excluído, de pária na cidade grande em que vive; no antagonismo à política vigente.
- A instância do *escritor* se manifesta na oposição que faz a títulos e referências grandiosas da MPB, descrevendo-se como cidadão comum, próximo ao público e colocando-se à margem do grupo dos “artistas mitos”; na oposição ao que categoriza como passado no campo literomusical (tudo – incluindo estilos e temas – o que é incondizente com a realidade ditatorial e de pobreza e marginalização vivida no Brasil); na assunção da música como um objeto que incomoda, fere e gera reflexões sobre a realidade problemática; no antagonismo à cultura vigente, que configura seu posicionamento de contracultura.
- A instância do *inscritor* se manifesta por meio dos recursos da ironia; da intertextualidade interna e externa ao campo literomusical; da antítese; do paradoxo; no tom melancólico, carregado de tristeza e áspero de algumas canções; na mobilização de cenografias distintas do gênero canção.

É importante reforçar que essas instâncias se sobrepõem recorrentemente e, por isso, não são independentes umas das outras. Além disso, elas são, ao mesmo tempo, causa e efeito da paratopia criadora de Belchior, que, conforme demonstraram as análises, se configura por meio dos seguintes tipos: paratopia temporal, paratopia espacial, paratopia de identidade.

CONCLUSÃO

Nesta dissertação nos propusemos a analisar a prática discursiva do cancionista cearense Belchior pelo viés da análise do discurso literário proposta por Dominique Maingueneau (2018), dando destaque à construção da paratopia do autor, gerida por meio do funcionamento de sua autoria, constituída no/pelo imbricamento das três instâncias referidas por Maingueneau como: *a pessoa, o escritor, o inscritor*. Pretendíamos, com nossas análises, contribuir para demonstrar a eficiência dessas postulações para a análise do discurso literomusical brasileiro, que assume o estatuto de discurso constituinte no contexto brasileiro, conforme postulado por Costa (2001) e Figueira (2015), e, podendo, por isso, ser considerado e analisado de maneira semelhante ao discurso literário, um dos discursos constituintes segundo Maingueneau (2018).

A partir das análises realizadas do *corpus* selecionado, parece-nos ter sido possível demonstrar de maneira clara o modo de imbricamento das três instâncias da autoria. Embora Belchior tenha letras autobiográficas, o que poderia dar mais destaque à *pessoa*, observamos um equilíbrio no movimento de ênfase das instâncias a cada canção analisada, sem que qualquer uma delas aparecesse de forma independente das outras, tal qual descreveu Maingueneau ao aludir ao nó borromeano.

Observamos ainda que o entrelaçamento das instâncias se dá, em grande parte, em função da opção de Belchior por valorizar e difundir uma arte que retrata a realidade brasileira (*escritor*), escolha que foi se formando desde a origem cearense do cancionista, passando pela influência do ambiente universitário em sua vida (que pregava ações revolucionárias) e pelas experiências de falta e de violência vivenciadas por Belchior quando se mudou para o sudeste (*pessoa*). Atrelada de maneira igual a essas duas instâncias, a instância do *inscritor* materializa com coerência e singularidade as outras duas por meio do tom de voz, de figuras de linguagem e outros recursos linguísticos e discursivos mobilizados.

No que diz respeito à paratopia criadora de Belchior, confirmamos a presença dos três tipos de paratopia levantados em nossas hipóteses, a saber: i) a paratopia espacial, caracterizada, principalmente, pela relação insustentável entre o local de origem da *pessoa* (nordeste) e o local onde a *pessoa* vive (sudeste); ii) paratopia de identidade, reconhecida, majoritariamente, pela difícil negociação que Belchior tinha com o *status* de ser um cancionista (re)conhecido e a visão que tinha de si mesmo como “apenas um rapaz latino-americano”; e iii) a paratopia temporal, caracterizada pelo anúncio de um tempo novo no qual os artistas “míticos” e seus jeitos de fazer arte não seriam mais os mesmos.

Nesse sentido – e a título de conclusão –, esperamos ter sido possível bem demonstrar que a paratopia criadora de Belchior é gerida pelas três instâncias da autoria, à medida que elas constituem o pertencimento impossível de Belchior à sociedade e ao grupo dos artistas do campo literomusical brasileiro de sua época.

REFERÊNCIAS

- AUTHIER-REVUZ, J. “Hétérogénéité montrée e hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l’“autre dans le discours”. In: DRLAV – Revue de Linguistique, n.26, 1982.
- BELCHIOR. **Alucinação**. Rio de Janeiro: PolyGram: 1976. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/belchior/153384/#album:alucinacao-2020>>. Acesso em: 10, jan. 2024.
- BELCHIOR. **Apenas um rapaz latino-americano..** Rio de Janeiro: PolyGram: 1976. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/belchior/44449/>>. Acesso em: 10, jan. 2024.
- BELCHIOR. **Fotografia 3x4**. Rio de Janeiro: PolyGram: 1976. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/belchior/132598/>>. Acesso em: 10, jan. 2024.
- BELCHIOR. **Velha roupa colorida**. Rio de Janeiro: PolyGram: 1976. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/belchior/44464/>>. Acesso em: 10, jan. 2024.
- BELCHIOR. **Clamor no deserto**. Warner Bros. Records: 1977. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/belchior/344907/>>. Acesso em: 10, jan. 2024.
- BELCHIOR, A. C. G. **A música de Belchior no panorama da música popular brasileira**. [Entrevista concedida a] Ricardo Guilherme. Programa Caminhos da Cultura. Fortaleza: Rádio Universitária FM/Universidade Federal do Ceará, 1982. Disponível em: <<https://radiouniversitariafm.ufc.br/memoria-belchior-avalia-sua-obra-no-programa-caminhos-da-cultura/>>. Acesso em: 10 jan. 2024.
- CARLOS, J. T. **Muito além de apenas um rapaz latino americano vindo do interior: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior**. 2007. 277 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.
- CARLOS, J. T. **Fosse um Chico, um Gil, um Caetano: uma análise retórico-discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior**. Tese—Programa de Pós-graduação em Filologia e Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- CAVALCANTI, J. R. Autor e autoria. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 1, n.5, p. 151-165, 1º semestre 2011.
- COSTA, Nelson Barros da. **A produção do discurso lítero-musical brasileiro**. 2001. 486f. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Doutorado em Linguística Aplicada, São Paulo, 2001.
- DELGADO, L. de A. N. **O Governo João Goulart e o golpe de 1964: memória, história e historiografia**. Tempo, Niterói, v. 14, n. 28, p. 123-143, jun. 2010. <https://doi.org/10.1590/S1413-77042010000100006>
- DE SOUZA SANTOS, J. O papel dos movimentos sócio-culturais nos “anos de chumbo”. **Baleia na Rede Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura**, v. 1, n. 6, p.

488-505, dez. 2009. <https://doi.org/10.36311/1808-8473.2009.v1n6.1470>

FIGUEIRA, Bruno de Sousa. **O (im)possível lugar na obra de Raul Seixas : a constituição de uma paratopia**. 2015. 139 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015.

FAVARETTO, C. F. **Tropicália: alegoria, alegria**. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2000. 192 p. ISBN 85858510031.

FREITAS, A.M e SOUZA, J.A. A imigração na música Fotografia 3x4, de Belchior: Ilusão e expressividade do oprimido. In: Organizadora PEREIRA, D. **Tendências epistemológico-teóricas das ciências sociais aplicadas**. Ponta Grossa, PR: Atenas, 2020. P. 19-30. <https://doi.org/10.22533/at.ed.3772014053>

MAINGUENEAU, D. **Discurso literário**. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto. 2018

MAINGUENEAU, D. Analisando discursos constituintes (2010). Trad. Eni Orlandi. In: GADET, F. & HAK, T. (Orgs.). **Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 3º edição. Campinas-SP: Ed. Da Unicamp, 1997.

MUSSALIM, F. Tendências em Análise do Discurso: objetos e conceitos. **Estudos Linguísticos**. São Paulo, 41(3): p. 948-958, set-dez, 2012.

MELO, M. N. M., & FUSCO, W. (2019). **Migrantes nordestinos na região metropolitana de São Paulo: características socioeconômicas e distribuição espacial**. *Revista Franco-Brasileira De Geografia.*, 40, 1–18. <https://doi.org/10.4000/confins.19451>

Panorama da resistência: manifestações iniciais de resistência. **Memórias da ditadura**. 2020. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/panorama-da-resistencia/>>. Acesso em: 20 de setembro de 2022.

PÊCHEUX, M. Análise automática do discurso (1969). Trad. Eni Orlandi. In: GADET, F. & HAK, T. (Orgs.). **Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 3º edição. Campinas-SP: Ed. Da Unicamp, 1997.

OLIVEIRA, O. J. R. de. (2020). Tropicalismo e barbárie: resistência cultural e ditadura militar no Brasil dos anos 1960. **Revista Binacional Brasil-Argentina: Diálogo Entre As Ciências**, 8(2), 24-40. <https://doi.org/10.22481/rbba.v8i2.6255>

SOUZA, L; LOBO, J. Música popular na década de 1970 e a cena pós-tropicalista Análise de uma geração sem “vida”. **Tempo Social, revista de sociologia da USP**, v. 33, n. 1, p. 245-265, 2021. <https://doi.org/10.11606/0103-2070.ts.2021.168780>

SEM AUTOR. Belchior. **Um show a palo seco, sem sal de frutas**. Jornal Folha de S. Paulo, São Paulo, 14 set. 1973, Folha ilustrada, p.05.