



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
CURSOS DE MESTRADO E DOUTORADO**

ANDRÉ LUIZ MARANHÃO AGOSTINHO DOS SANTOS

**“E EU TÃO SINGULAR ME VI PLURAL”: IDENTIDADE E TRADIÇÃO NA
POÉTICA DE LENINE**

Recife

2011

ANDRÉ LUIZ MARANHÃO AGOSTINHO DOS SANTOS

“E EU TÃO SINGULAR ME VI PLURAL”: IDENTIDADE E TRADIÇÃO NA
POÉTICA DE LENINE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós -
Graduação em Sociologia, da Universidade
Federal de Pernambuco, tendo como finalidade a
obtenção do título de mestre em Sociologia pela
UFPE.

Recife
2011

Catálogo na fonte
Bibliotecária Divonete Tenório Ferraz Gominho, CRB4-985

S237e Santos, André Luiz Maranhão Agostinho dos
“E eu tão singular me vi plural”: identidade e tradição na poética de
Lenine / André Luiz Maranhão Agostinho dos Santos. – Recife: O autor,
2011.
143 f. ; 30 cm.

Orientador : Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco,
CFCH. Pós -Graduação em Sociologia, 2010.

Inclui bibliografia, e apêndices e anexo.

1. Sociologia. 2. Lenine. 3. Música popular. 4. Identidade. 5. Tradição
6. Música – Aspectos sociais. I. (Orientador) Soares, Paulo Marcondes
Ferreira. II. Título.

301 CDD (22.ed.)

UFPE (CFCH2011-18)

Ata da Sessão de Defesa de Dissertação de ANDRÉ LUIZ MARANHÃO AGOSTINHO DOS SANTOS do Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco.

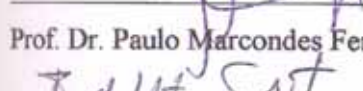
Aos vinte e cinco dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e onze, reuniram-se na Sala de Seminários do 12º andar do prédio do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, os membros da Comissão designada para a **Defesa de Dissertação de ANDRÉ LUIZ MARANHÃO AGOSTINHO DOS SANTOS**, intitulada *“E EU TÃO SINGULAR ME VI PLURAL: Identidade e tradição na poética de Lenine”*. A Comissão foi composta pelos Professores: **Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (Presidente/Orientador)**; **Prof. Dr. Felipe da Costa Trotta - Titular Externo (PPGCom/UFPE)**; **Prof. Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes – Titular Interno (PPGS/UFPE)**; **Prof. Dr. Remo Mutzenberg – Titular Interno (PPGS/UFPE)**. Dando início aos trabalhos, o **Prof. Dr. Paulo Marcondes** explicou aos presentes o objetivo da reunião, dando-lhes ciência da regulamentação pertinente. Em seguida, passou a palavra ao autor da Dissertação, para que apresentasse o seu trabalho. Após essa apresentação, cada membro da Comissão fez sua arguição, seguindo-se a defesa do candidato. Ao final da defesa, a Comissão Examinadora retirou-se, para em secreto deliberar sobre o trabalho apresentado. Ao retornar, o **Prof. Dr. Paulo Marcondes**, presidente da mesa e orientador do candidato, solicitou que fosse feita a leitura da presente Ata, com a decisão da Comissão **aprovando a Dissertação por unanimidade**. E, nada mais havendo a tratar, foi lavrada a presente Ata, que vai assinada por mim, secretário do Programa, pelos membros da Comissão Examinadora e pelo candidato. Recife, 25 de fevereiro de 2011.



Vinicius Douglas da Silva Nascimento – Secretário



Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares




Prof. Dr. Felipe da Costa Trotta



Prof. Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes



Prof. Dr. Remo Mutzenberg



André Luiz Maranhão Agostinho dos Santos

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é resultado do apoio e colaboração de muitas pessoas. Por isso, a ajuda delas foi determinante para o melhoramento de alguns pontos e descobertas de novas possibilidades narrativas, além do incentivo dos amigos e colegas durante o meu percurso nas disciplinas acadêmicas e em outros momentos, como nos congressos e seminários dos quais participei. Portanto, cito aqui alguns nomes importantíssimos para o desenvolvimento dessa trajetória: Rita e Iturbson (Meus pais); meus avós, primos e tios; mais especificamente, os parentes mais próximos e de fundamental contribuição acadêmica como também de apoio técnico: Tiago Maranhão, Ricardo Maranhão, Danilo Maranhão, Sílvio Maranhão Filho, Luiz Maranhão Filho; meu grande amigo Amaro Alves; os companheiros de mestrado Lena Costa Carvalho, Gilberto Motta, Raíza Cavalcanti, André Pereira de Carvalho, Leila Massière, Olívia Mindêlo, Louise Claudino, Ana Rodrigues, Clarissa Galvão, Thayanne Soares e Rayane Andrade. Saúdo também, os outros amigos que deram sugestões muito profícuas para as tessituras deste trabalho: Elaine Cunha, Carol Leão, Danilo Cardoso, Giancarlo Siciliano, Samuel de Maupeou, Maria Eduarda da Mota Rocha, Jonatas Ferreira, Carlos Sandroni, Remo Mutzenberg, Heraldo Souto Maior, Silke Weber, Eliane da Fonte, José Carlos Wanderley, Jorge Ventura de Moraes, Edmundo Pereira, George Cabral, Chico Sá Barreto, Bella Medeiros, Alex Silva, Vinícius Douglas e, especialmente, o meu orientador Paulo Marcondes, tanto pela base intelectual, como pela cordialidade, leveza e amizade ao longo desses dois anos de pesquisa.

Agradeço também aos demais amigos e parentes que me incentivaram e fortaleceram tangencialmente neste percurso do mestrado. No entanto, cumprimento-lhes de maneira geral (já que são tantos nomes para especificar). Ainda sim, deixo os meus agradecimentos registrados.

*“Sonhei / e fui / mar de cristal / sol, água e sal / meu ancestral /
e eu tão singular me vi plural”.*

(Lenine, Ivan Santos, Bráulio Tavares - *Sonhei*).

RESUMO

Através de algumas canções incluídas na discografia de Lenine, analisar sociologicamente as categorias *identidade* e *tradição* e também problematizá-las sob um viés mais teórico. Utilizar a análise do discurso enquanto uma técnica basilar para a reflexão dessas categorias sociológicas, dando mais ênfase à intertextualidade enquanto item chave de uma leitura científica. Por intermédio de um material empírico (entrevistas, declarações em meios digitais e impressos) compreender mais precisamente, o desenvolvimento da poética de Lenine, assim como a sua vinculação a um capital artístico importante na Música Popular Brasileira. Investigar de que maneira as parcerias de Lenine com outros atores sociais contribuem em seus trabalhos e qual a relevância delas para a solidificação de sua carreira. Articular o conceito de *cancionista*, utilizando Lenine como estudo de caso e buscando em tal conceito, questões mais amplas para uma reflexão da sociologia da música. Interpretar a poética de Lenine sobre a articulação da forma e do conteúdo e identificar o uso de signos literários e sonoros diante de uma cultura globalizada. Finalmente, apontar no discurso de Lenine, fundamentalmente em sua constituição mais poética, itens socioculturais que remetam a um movimento de desterritorialização / reterritorialização.

Palavras – chave: Lenine. Identidade. Tradição. Sociologia da Música. Música Popular Brasileira.

RÉSUMÉ

À partir de quelques chansons comprises dans la discographie de Lénine, cette étude prétend analyser sociologiquement les catégories d'*identité* et *tradition* et aussi les problématiser selon une approche plus théorique. L'analyse du discours sera utilisée comme technique fondamentale pour penser ces catégories sociologiques en plaçant l'intertextualité comme élément-clé d'une lecture scientifique. À partir d'un ensemble de données empiriques (entretiens et déclarations dans les médias numériques et imprimés), on visera à comprendre, plus précisément, le développement de la poétique de Lénine ainsi que ses liens avec un important capital artistique de la *Música Popular Brasileira*. On cherchera à étudier aussi la façon dont les partenariats de Lénine avec d'autres acteurs sociaux contribuent au développement de son travail et quelle est leur bien-fondé pour la solidification de la carrière du chanteur. Le concept de *cancionista* sera également mis en avant en plaçant Lénine comme une étude de cas et en cherchant dans ce concept des questions plus amples pour le développement d'une réflexion en sociologie de la musique. Ce faisant, l'étude prétendra interpréter la poétique de Lénine selon l'articulation entre la forme et le contenu et identifier le recours aux signes littéraires et sonores face à une culture mondialisée. Enfin, elle visera à identifier dans le discours de Lénine, essentiellement dans sa composition plus poétique, des éléments sociaux et culturels se rapportant au mouvement de déterritorialisation/reterritorialisation.

Mots – Clés: Lénine. Identité. Tradition. Sociologie de la Musique. Musica Popular Brasileira.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
Capítulo I: Elementos de uma Sociologia da Música.....	12
1.1 - Sobre as relações entre os atores sociais no espaço musical.....	13
1.2 - A canção e o cancionista.....	30
Capítulo II: Considerações acerca do método: Análise da canção e dimensões sociais no discurso.....	40
Capítulo III: Reflexões sobre Identidade e Tradição.....	56
3.1 - Identidade e identidades.....	56
3.2 - Tradição.....	61
3.3 - Interculturalidade.....	69
Capítulo IV: Identidade e tradição na poética de Lenine.....	74
4.1 - Olho de Peixe.....	75
4.2 - O Dia em que Faremos Contato.....	88
4.3 - Na Pressão.....	94
4.4 - Falange Canibal.....	104
4.5 - InCité.....	110
4.6 - Labiata.....	122
CONCLUSÃO.....	127
REFERÊNCIAS.....	131
APÊNDICE A.....	139
APÊNDICE B.....	140
APÊNDICE C.....	141
ANEXO A.....	142

INTRODUÇÃO

Este trabalho não pretende ser um estudo acerca dos percursos biográficos de Lenine. Nosso interesse maior é selecionar algumas canções da discografia desse artista e compreendermos como duas categorias de relevância sociológica (identidade e tradição) podem servir para um agenciamento discursivo. A despeito das polêmicas nominativas, optamos por considerar os trabalhos de Lenine como pertencentes à Música Popular Brasileira, pois ao longo de nosso trabalho perceberemos que Lenine disporá de uma condição de expoente da MPB, tanto no sentido de campo artístico, como na releitura de alguns itens discursivos mais tradicionais.

Outro ponto importante para um esclarecimento prévio refere-se ao termo *cancionista*. A música, a poesia e a canção, apresentam configurações discursivas diferentes entre si. Por isso, acreditamos que a construção da canção remonta a articulação de palavras cantadas, combinadas com arranjos, acordes e melodias, constituindo, então, um tipo de arte peculiar. Mesmo que um indivíduo, ao fazer canção, seja considerado *compositor* através de um *common knowledge*, o termo *cancionista* é mais apropriado para o nosso estudo (no sentido sociológico de uma tipificação) em vez de mantermos a expressão *compositor*. Neste caso, preferimos cindir três tipos ideais que apesar de próximos, apresentam distinções muito consideráveis: o *poeta* (aquele que faz poema); o *compositor* (aquele que faz música instrumental) e o *cancionista* (aquele que faz canções e estabelece uma relação discursivamente peculiar entre letra e música). Na história da arte, encontraremos nomes que transitam entre dois ou três desses tipos classificatórios. Mediante esse raciocínio, consideraremos Lenine um *cancionista* da MPB e não um *compositor* ou *poeta*.

No capítulo um levantaremos alguns tópicos mais teóricos voltados para uma Sociologia da Música, e mais especificamente uma Sociologia da Canção. Dentro disso, a conciliação de abordagens tanto externalistas quanto internalistas na arte consiste em um desafio em nosso trabalho. A abordagem externalista corresponde ao estudo dos processos desenvolvidos em torno do trabalho artístico. As relações entre os atores sociais, suas influências, interações e processos comunicacionais que são importantes para o estabelecimento e legitimidade de uma obra, como também para o desdobramento de uma reputação artística. Já os fatores internos ressaltam os pontos estéticos inclusos em uma

canção: seu discurso, sonoridade, poética e estruturação e configuração semântica. A primeira parte do capítulo I passa em revista algumas leituras teóricas da Sociologia da Música, pois será através dela que utilizaremos categorias de análise e formas de compreensão do espaço musical e, concomitantemente, da canção.

Acreditamos que as relações entre os atores sociais devem ser estudadas em conjunto com os aspectos simbólicos e linguísticos. É um grande objetivo entender que a crença na arte é legítima como fenômeno de ordem social. Contudo, a estética também implica em medidas e juízos diversos, significando também algo de importância no estudo da Sociologia da Música. Embora não seja o foco de nossa pesquisa hierarquizar a forma e o conteúdo da canção, frisamos que a relação entre arte e política sempre reverbera um processo de tensão no caso da canção. A partir desse postulado entenderemos como o trabalho artístico está articulado para com outros lugares sociais. A assinatura com uma grande gravadora, a consagração com prêmios musicais de prestígio, são exemplos de grande importância para a legitimação de um artista, inclusive no caso de Lenine. Por isso, torna-se fundamental levarmos em conta as instituições e atores sociais que cooperam na reputação de um artista. A segunda parte do primeiro capítulo procura dissecar outras características sociais da canção e do cancionista. Veremos como a canção se desenvolve como algo de forte dimensão social, sobretudo no Brasil. Entender de que modo a canção se estabelece como um tópico socialmente visível na arte brasileira, é de clara relevância para a Sociologia da Arte e da Música.

O capítulo dois definirá o nosso instrumental da pesquisa. A análise do discurso está evidenciada, pois aparece como uma técnica fundamental para nossas reflexões posteriores na dissertação (em maior destaque no último capítulo). Aqui, faz-se de boa argúcia pontuar como canção pode ser objeto de análise discursiva. Nosso escopo também sustenta o argumento de que o discurso é social, pois as interações e a intertextualidade são cruciais tanto na feitura de uma canção quanto na estruturação simbólica para a sua disseminação. Além disso, a intertextualidade se põe na canção respondendo a outras expressões previamente construídas pela linguagem e circuladas por via de mídias diferentes. Jornal, televisão, livros, filmes e discos, dentre outros. Portanto, a intertextualidade problematiza categorias evidentemente sociais.

O terceiro capítulo procura elucidar pontos reiterados no quarto. Haja vista *identidade* e *tradição* consistirem em tópicos centrais do nosso trabalho, faremos uma reflexão desses dois tópicos, considerando-os como relevantes para as Ciências Sociais, pois um *background* sobre identidade e tradição já figurara em trabalhos sociológicos, antropológicos e

historiográficos. A nossa reflexão sobre *identidade e tradição* também se dá a partir de um contexto de globalização, ou seja, na imanência de um processo fortemente cultural e simbólico. Visto que atualmente a arte se desenvolve em um painel de globalização, selecionamos a canção (uma prática artística por excelência) para discutirmos identidade e tradição. Entender quais signos desempenham recursos impactantes na representação das identidades e a articulação da tradição, dentro de um cenário de cultura globalizada, é um objetivo central no capítulo três. Além de tal, analisar as inflexões e plasticidades entre identidade e tradição na canção, também significa uma pretensão fundamental para o nosso trabalho.

Finalmente, no capítulo quatro, exercitaremos a análise do discurso, encontrando agenciamentos, característica e problemas na poética de Lenine. Esse capítulo demanda uma reflexão mais extensa. Sendo assim, foi iminente expandi-lo para não perdermos dados de interesse acadêmicos. A divisão do quarto capítulo baseou-se na cronologia de alguns discos de Lenine. Adotamos essa divisão apenas para facilitar pedagogicamente a leitura e não para sugerir quaisquer mudanças radicais ou evolucionismos na discografia de Lenine. Ressaltamos também que como analisar cada canção de cada álbum implicaria tanto em uma escrita, quanto em uma leitura exaustiva, selecionamos um *corpus* de análise baseado em critérios qualitativos. Escolhemos as canções que acreditamos conter mais riquezas de signos e elementos que suscitem reflexões em torno da articulação e da representação das identidades. Além disso, utilizaremos essas canções para analisar alguns mecanismos intertextuais de fundamental importância para o estabelecimento de Lenine em um lugar preciso na MPB por intermédio do uso de elementos simbólicos tradicionais da canção emepibista.

As canções que integram o quarto e último capítulo foram abordadas pela análise do discurso. Juntamente, utilizamos vários depoimentos de Lenine circulados por formatos e fontes dos mais versáteis: Encartes, programas televisivos, entrevistas na internet, textos escritos pelo cancionista e publicações em páginas eletrônicas, foram de grande proveito para as discussões que detalharemos mais adiante. Os depoimentos complementares de Lenine não constituem o cerne de nosso trabalho, mas enriquecem a complementação de nossa leitura mais empírica.

Capítulo I

Elementos de uma Sociologia da Música

Há vários anos, a Sociologia tem ampliado seus temas de análise, e nesse processo a arte figura como importante nicho de trabalhos acadêmicos, pois seu uso científico também reflete novas agendas das Ciências Sociais. Se tomarmos a referência de um sociólogo como Max Weber, encontraremos no seu ensaio *Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música* (1995) um dos primeiros lampejos em torno da arte como categoria de análise sociológica. Weber já problematizara na estética da música fatores intrínsecos à racionalização do indivíduo moderno. Na categorização de parâmetros como a escala diatônica (*dó, ré, mi, fá, sol, lá, si*), a técnica do músico ocidental lastreava-se a partir de tipos ideais (*harmonia, melodia, tom*) que ordenarão a atividade artística e sua burocratização na forma de registros. Destarte, a construção de partituras e notações remete a formas sociais também presentes na música e vinculadas ao estatuto cientificista da Modernidade. A partir dessa constatação, significar o universo musical consiste em transmitir valorações em meio a parâmetros culturais. Para Weber, um grande empreendimento das Ciências Sociais é entender a manutenção e ou conservação de determinados conceitos segundo seus significados socioculturais e históricos em vez de descartá-los incessantemente, posto que tratar diversos conceitos da música ocidental sobre a noção de tipos ideais seria o fim último de uma análise sociológica mais acurada.

Se considerarmos a música a partir de um lugar coletivo da arte, também encontraremos importantes contribuições para a Sociologia porque nos depararemos com narrativas em torno dos atores sociais e de suas convenções e crenças. Neste sentido, nos é conveniente o entendimento de que na construção, recepção e ou consolidação musical, diversas leituras e tratamentos de um fazer artístico são possíveis através de estudos de caso, portanto, de abordagens micro e macrosociológicas. Ao nos depararmos com várias dessas análises, também é pertinente dissertarmos como a música está relacionada aos fatores sociais e é engendrada por diversos atores até se configurar na forma de canção.

1.1 – Sobre as relações entre os atores sociais no espaço musical

Compreendemos a música como uma forma expressivo-social relacionada à cultura. Por “cultura” entendemos um conjunto de manifestações coletivas em atos e significados atribuídos pela sociedade. Por isso, mediante essas definições, também trazemos uma afirmação de Richard Leppert (2010, p. 102) de que a música sempre tem sido uma grande força na sociedade, não só como ela reflete e reage às forças sociais, mas também como ela ajuda a moldar a sociedade e sua cultura¹. Ao desenvolverem as práticas “musicais”, os atores sociais utilizam artefatos e meios apropriados para a sua difusão. Instrumentos musicais, partituras, discos, videocliques, formatos de áudio tais como o *MP3* e *Wave*², vinculam-se às expressões socioculturais corroborantes na relação músico-ouvinte e produtor-consumidor. Entretanto, reconhecemos que o próprio conceito de “música” consiste em uma tipificação de formas sociais de antemão distintas, como também a atividade musical dependerá de construções étnicas, fundamentalmente diferentes. Mesmo assim, diferenciaremos a música em três axiomas pertinentes para o nosso estudo. Para tanto, através de Phillip Tagg (1998) encontramos uma importante separação de *Folk Music*, *Art Music* e *Popular Music* (ANEXO A). A *Folk Music* é majoritariamente transmitida por amadores. Sua distribuição é informal e não depende de uma atividade de difusão de massa, além de caracterizar-se pela transmissão oral, independentemente de uma atividade capitalista especializada. Em vez disso, ela está presente nas sociedades nômades ou agrárias. Nesta forma de atividade musical, os escritos teóricos e estéticos são incomuns e na maioria dos casos, a figura do autor é anônima. Já a *Art Music* se baseia na profissionalização da atividade musical (embora boa parcela de sua distribuição seja informal), em registros gráficos (a exemplo da notação e da partitura) e em modos de financiamento através de fundos públicos. Ela desenvolve-se em sociedades agrárias ou industriais, desencadeia relevantes escritos de estética e a figura do autor não é mais anônima. Por sua vez, a *Popular Music* é majoritariamente absorvida a partir da profissionalização, distribuição de massa, pelo registro eletrônico (gravações) e pelo mercado *free lancer*. Porém, ela também se desenvolve com os atores sociais que não possuem uma

¹ Music, that is, has always been a strong force in society, not only as it reflects and reacts to social forces but also as it helps shape a society and its culture.

² Trata-se aqui de dois formatos de áudio. *MPEG-1/2 Audio Layer 3* (MP3) é um tipo de áudio comprimido, cuja qualidade sonora e tamanho virtual são costumeiramente reduzidos. Por outro lado, o *WAVE*, consiste na unidade sonora característica de aplicativos da Microsoft e IBM.

educação musical científico-formal, mas que têm uma formação autodidata. Não há uma regularidade de escritos teóricos / estéticos a na *Popular Music* e a figura do autor além de visível é em vários casos importante para a obtenção de lucros, sejam eles econômicos ou simbólicos. “Os compositores e autores da *popular music* podem ser desconhecidos para o seu público, mas eles não são anônimos da mesma maneira que os compositores de folk music³” (TAGG, 1998, p. 19). Exemplificando, a *Folk Music* estaria mais próxima do Blues tocado pelos descendentes de escravos no Delta do Mississippi, enquanto a *Art Music* nos aproximaria de cenários onde Bach, Mozart e Beethoven concertaram. A *Popular Music* descamba na produção, circulação e distribuição de massa a sua condição *sine qua non*. Portanto, ela figura de maneira exclusiva em contextos industriais. Neste sentido, a discografia de Lenine (APÊNDICE A), matéria de interesse específico desta dissertação, estaria mais próxima da *Popular Music*. Contudo, mesmo nas relações da música atual, esses três tipos ainda podem coexistir, embora haja um predomínio vigente da *Popular Music* sobre as demais.

A música é importante na construção de identidades coletivas. Segundo Tagg (2002, p. 4) ela desempenha sua propriedade comunicacional desde um indivíduo, dois ou mais. Desse modo, frisamos que em quaisquer dessas configurações, a música é um objeto da Sociologia, pois como enfatizara Georg Simmel (1972, p. 129), tanto indivíduo isolado já corresponde a uma categoria sociológica, como também a díade, estrutura numericamente mais simples, porém relevante para compreensão da interação social. A prática musical está em muitos casos, entrecruzada com outras expressões da linguagem, seja na dança, no teatro, ou nos ritos sagrados e profanos de uma coletividade. Essa constatação poderia nortear a Sociologia para um *juízo de fato* (sentença sobre o que é) em vez de um *juízo de valor* (sentença sobre o que deve ser) como fim último de um método (WEBER, 2006). Todavia, alguns estudiosos também conceberam importantes estudos sociológicos a partir de pressupostos baseados em uma hierarquização de valores estéticos, aliados à crítica de algumas expressões culturais da sociedade moderna (entendendo por sociedade moderna aquela que aceita esquemas industriais).

Para Theodor W. Adorno (1999; 2004), a segurança da forma musical evitava o choque de novas proposições estéticas em uma sociedade, pois quanto mais coisificada fosse a música, mais romântica soaria aos ouvidos alienados. Como resultado, um grande conjunto da arte converteu-se em mero produto da Indústria Cultural, fundamentalmente valorizado a partir da lógica do capitalismo e privilegiando o retorno financeiro da atividade musical na

³ The composers and authors of popular music may be unknown to their public but they are not anonymous in the same way as composers of folk music.

condição de produto massificador em detrimento de qualquer transcendência estética. Na opinião de Adorno, o comportamento valorativo tornou-se uma ficção porque as mercadorias musicais da modernidade estavam cada vez mais padronizadas e comerciais. Portanto, em uma sociedade de consumo, a cultura se torna mercadoria, seja para quem fabrica ou a consome. Em sua teoria, a sociedade moderna desencadeava o momento de regressão da audição, da incapacidade de reconhecer o novo, de maneira que produtores e consumidores fariam parte de um mesmo universo ao reforçarem o sistema de dominação racional.

Sob o signo da Indústria Cultural, o ouvinte convertia-se em um mero comprador e consumidor passivo, desobrigado a interpretar a música a partir de uma leitura dialética. De maneira problemática, a lógica consumerista nivelava a música a partir da monetarização, de modo que a audição do indivíduo moderno regredia para um estado de infantilidade. Essa regressão tolhia a capacidade das pessoas de um reconhecimento musical mais consciente e tendo em vista a velocidade com que um trabalho musical se submetia ao capitalismo, a obsolescência da arte refletia-se na flutuação dos produtos culturais, então, dentre o amplo esquecimento, o repentino reconhecimento, e finalmente no inevitável desaparecimento de uma arte fugaz (ADORNO, 1999, p. 89). Sendo assim, a Indústria Cultural manipulava os estilos musicais a partir das chances de venda no lugar de seu mérito estético e sonoro⁴. Ela também utilizava a música como mecanismo combinatório para o lucro da publicidade e do *show business*. Criticamente, Adorno defendia que o músico (sobretudo o de formação acadêmica⁵) seria o agente primordial da emancipação da arte na sociedade, porque somente através dele a obra artística abandonaria qualquer mera função de produto, buscando redenção a partir da forma. No exemplo da música dissonante de Arnold Schoenberg, foi possível identificar uma quebra de convenções até então estabelecidas na música ocidental. Para Adorno, uma ruptura como essa transcendia quaisquer delimitações de tempo ou idade porque se ausentava das uniformizações e redundâncias da expressão artística do capitalismo. “A verdade da arte é a negação da acomodação, a que foi conduzida por seu princípio fundamental, o da concordância sem rupturas” (ADORNO, 2004, p. 92). Sua proposta,

⁴ “La praxis manipuladora de la industria cultural – Adorno pensaba sobre todo en la industria discográfica, el cine y el radio – subordina toda creación intelectual o espiritual al lucro y la ganancia” (HUYSEN, 2002, p. 251).

⁵ Adorno criticava a música desempenhada de modo coloquial e desprovida de métodos acadêmicos para sua execução. Instrumentos tais como guitarra, banjo e ukulele eram “infantis” e destinavam-se [sic] a tocadores incapazes de ler as notas musicais. Ele também criticava as cifras, chamando – as de comandos ópticos parecidos com sinais de trânsito. “Tal trânsito musical não pode ser comparado com o trânsito rodoviário, porque abundam os erros de fraseado a harmonia” (ADORNO, 1999, p. 96).

portanto, era fazer da música uma teoria crítica para a sociedade como lugar de emancipação do indivíduo, ao livrá-lo das amarras consumeristas e capitalistas.

Mediante o advento de novos recursos tecnológicos na esfera da arte, Walter Benjamin (2008, p. 166) atentou para o conceito de *reprodutibilidade técnica* como elemento constituinte da estética e da Indústria Cultural. A prática artística sempre foi reprodutível, ao menos no sentido de imitação. O uso da imprensa foi um dos primeiros propulsores de uma importante mudança social em torno da comunicação e da arte, ao redefinir suas condições de produção e reprodução. Benjamin também enfatiza uma etapa essencialmente nova a partir da litografia e, posteriormente, da fotografia e do cinema. Nesses dois últimos, a relação do olhar para com a arte pode traduzir-se na aceleração da imagem de tal maneira que esta alcança um mesmo ritmo comunicativo da produção oral. O olhar converte-se, então, no principal sentido de interpretação artística. Conforme o aumento da reprodutibilidade técnica, a autenticidade do artefato perde seu lugar. Em seu lugar, a *cópia* torna-se mais relevante a ponto de gerar possibilidades de manipulação que o *original* não permite. A fotografia, o filme e o disco são exemplos de que a obra de arte reprodutível pode ainda mais aproximar o indivíduo de um produto estético. A arte torna-se compactada pela sua propriedade de ser revista e reouvida pelo gramofone e pelo projetor. Benjamin ressalta que esses casos implicam também no atrofio da arte áurica, pois a reprodução de um trabalho artístico substitui a sua *existência única* pela *existência serial*. Uma música não apenas é apresentada em um palco, mas uma gravação dela é multiplicada e distribuída nas prateleiras das lojas, disponível em várias cópias para um público consumidor. Neste sentido, aura corresponde a uma figura singular, formada por elementos espaciais e temporais exclusivos, “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 2008, p. 170). Ela perde sua posição privilegiada na sociedade industrial porque a reprodutibilidade técnica proporciona a replicação, a disseminação das cópias como negócio artístico. As diferentes tecnologias da arte modificam tanto a percepção, quanto o acesso instrumental dos indivíduos na contemplação de um produto musical e visual. Segundo Benjamin, a expressão áurica é suprimida na sociedade industrial, porque os diversos gêneros de arte como o cinema e a música já são forjados de antemão por via de materiais reprodutíveis. Esses recursos servem para aproximar a obra de arte do consumidor, objetivando a arte a partir de produtos artísticos. O filme e o disco são ilustres exemplos desse aspecto.

Na opinião de Benjamin, a unicidade da obra de arte garante seu estatuto de tradição. Entretanto, através da reprodutibilidade técnica, a exclusividade e autenticidade de uma prática artística são diluídas em proveito de uma nova função social. Assim, o fazer artístico,

desvencilha sua forma e conteúdo do *plano ritual* para o *plano político*. Essa transformação reflete nas obras de arte de tal maneira que elas se tornam disponíveis, acessíveis e divulgadas aos consumidores, diferentemente de outros contextos sócio-históricos, onde a arte era resultado de um culto religioso / áurico e desempenhada exclusivamente por atores sociais hierarquicamente autorizados. A reprodutibilidade técnica concebeu a criação coletiva como premissa mor da produção artística. Em linhas gerais, o filme e o disco são exemplos pertinentes para essa constatação, pois correspondem a mídias notadamente baseadas na criação em conjunto. Outramente, novas tecnologias demandam novos comportamentos em torno da interpretação artística. A importância do aparelho técnico (gramofone, projetor, câmera fotográfica) é tamanha, a ponto de gerar novas convenções de sentidos e comportamentos acerca da arte.

Outro aspecto notável gerado pela reprodutibilidade técnica é a *perfectibilidade*. Com o filme e o disco, a arte é montada através de recombinações sequenciais. A redefinição de sua espacialidade é igualmente um componente relevante. Além do palco, da catedral e da arena, é possível criar a arte em estúdio, tanto cinematográfico quanto musical. Em um estúdio, a canção recebe mais de uma versão gravada que pode recombinar-se conforme a preferência de um artista e ou produtor. Além disso, se mediarmos tal característica para os últimos anos, notaremos que a tecnologia possibilitou edições ainda mais detalhadas, na utilização de efeitos de áudio, o aumento de canais de gravação e recurso de mixagem. Isso não apenas torna uma versão discográfica de estúdio “maquiada”, mediante as conveniências dos atores sociais, como também redefine a sociabilidade de produtor e consumidor de um trabalho artístico. Apesar das sociedades que não dispunham desses recursos tecnológicos, a *performance* da arte dependia intrinsecamente da relação imediata de um público e do artista. Com o desenvolvimento da reprodutibilidade técnica, a execução musical é armazenada no formato midiático do disco e o apreciador de certo compositor pode ouvi-lo em casa quando quiser. Basta ligar o seu aparelho eletrônico e selecionar a canção que lhe aprouver. Destarte, um arranjo musical de uma mesma música é gravado sobre diferentes versões. A mais satisfatória delas, mediante as conveniências capitalistas, entra para um disco. “O montador procede então à seleção, escolhendo uma delas como quem proclama um recorde” (BENJAMIN, 2008, p. 178). No mercado discográfico, tal possibilidade criativa também impulsionou a inclusão das *alternative take*, com o acréscimo de outras versões opcionais de uma canção inclusas em um mesmo disco. Para Benjamin, no âmago da reprodutibilidade técnica havia não apenas uma transformação estética, mas a espetacularização da própria vida. A autoalienação da sociedade escamoteou a diferença de

classes e louvou uma estetização da própria destruição social, como também da política. Esse quadro é visto com pessimismo por Benjamin, pois ao mesmo tempo em que o disco e o filme redefiniram os parâmetros da arte, eles foram utilizados para fins puramente mercantis, de autoritarismo e de intolerância como no fascismo.

Guy Debord (1992) também criticou a sociedade capitalista moderna, julgando-a como um imenso acúmulo de espetáculos na forma alienante do irrealismo e na afirmação de uma fugaz aparência que engendrava comportamentos hipnóticos em torno das imagens comerciais e dos produtos rentáveis da cultura. Em um trabalho artístico, o acúmulo de capital econômico era primordial em vez de sua qualidade estética e o espetáculo tornava-se uma atividade especializada, uma mercadoria qualquer, cujas aparências escondiam as relações de classe entre os indivíduos. Essa *guerre de l'opium* gerava a idiossincrasia dos bens culturais com as mercadorias, nas quais as pessoas consumiam ilusões e adquiriam uma consciência do desejo no lugar da abolição de classes. “O espetáculo, enquanto organização social presente na paralisia da história e da memória, no abandono que se ergue sobre a base do tempo histórico, é a *falsa consciência do tempo*” (DEBORD, 1992, p. 156). A eficaz comutação entre as mídias possibilitava ao capitalismo empacotar a arte e frutificar seus resultados através de mais consumo. Um simples estilo de roupa reproduzia-se através de um ator ou atriz que trajava algum modelo específico em um filme, falsificando e artificializando ilimitadamente a vida social, pois os indivíduos que desejavam conspicuamente um produto da Indústria Cultural alimentavam ilusões consumeristas. Umberto Eco (1965, p. 30) também classificava dramaticamente esse processo, afirmando que a *chanson* se pautava sob os moldes de um gosto coletivo, sujeito às uniformizações dos comportamentos impostos pela lógica de consumo. A eficácia do capitalismo refletia-se na uniformização mundial dos símbolos culturais, possibilitando grandes lucros econômicos, e a constante inovação dos produtos ofuscava a luta pela tradição, pondo em risco a historicidade das sociedades modernas. Com o crescimento industrial, a produção em larga escala visava à uniformização do tempo histórico em todas as culturas e conseqüentemente, a perda da dialética dos indivíduos.

As posições supracitadas são bastante úteis, porém devemos ler a Sociologia da Música também através de outras perspectivas e materiais igualmente importantes. A análise sobre o jazz desenvolvida por Eric J. Hobsbawm (2004) é de grande relevância para o nosso estudo, porque suas considerações captam outras variáveis no processo artístico para além de

⁶ Le spectacle, comme organisation sociale présente de la paralysie de l'histoire et de la mémoire, de l'abandon qui s'érige sur la base du temps historique, est la *fausse conscience du temps*.

uma narrativa predominantemente estética e econômica. Mesmo a arte vinculada a fatores como a busca pela obtenção de lucros, não é uma realidade autônoma que surge por si mesma, mas está relacionada a outros fatores sociais imprescindíveis para o seu fomento. A crescente urbanização, a divisão do trabalho social e a constituição de um entretenimento profissional foram importantes para visibilidade dos músicos, das dançarinas e dos *showmen*, como também para os seus reconhecimentos diante de outros indivíduos. Não apenas esses serviços tornaram-se especializados, mas outras figuras foram imprescindíveis no âmbito das relações sociais, como os críticos, os donos de casas de show e os produtores de festivais. Nas relações desses atores, o lucro mais imediato buscado pelo músico nem sempre é o financeiro, mas passa por outras categorias sociológicas tais como *prestígio e fama*. Assim, *shows*, contratos mais longos, gravações e participações em outras mídias (rádio, televisão e atualmente a internet), também são alguns fatores importantes para solidificação de um trabalho artístico.

Hobsbawm sustenta que na Indústria Cultural, a crescente reprodutibilidade técnica (neste caso o disco) não deve ser vista necessariamente como um malefício. Embora interessada na exploração financeira dos músicos, a indústria da música disseminava trabalhos artísticos locais em cenários mais amplos, fazendo uma simples canção *folk* transcender fronteiras nacionais graças à articulação do músico e do cantor com algum dono de gravadora. A reprodutibilidade técnica é importante no sentido de registrar através do áudio um documento histórico de uma sociedade. Apesar disso, Hobsbawm vê de maneira problemática a “revolução industrial” do entretenimento, haja vista a submissão da arte à condição de linha de montagem, no intuito de atender às conveniências comerciais e do público consumidor. Em sua opinião, houve um processo de simplificação estética da canção a partir das padronizações de rimas e refrãos, adequando-as à repetição da Indústria Cultural. Com isso, a música *pop* é o maior exemplo de carência da “variedade”, “flexibilidade” e “originalidade”. Para resolver esse problema, a Indústria cria o rótulo artificial da “novidade” sobre uma obra, de tal maneira que nem o jazz está isento desse processo, porque ao passo que cunha uma estética mais específica, cria um público peculiar que em troca de sua fidelidade elenca um repertório de *standards*⁷ e também os exige em várias apresentações musicais.

As Partituras, discos, videoclipes e formatos digitais de *Wave* e *Mp3*, além de fixarem materiais históricos, estabelecem modelos e regras importantes na memória de um apreciador

⁷ Ao falarmos de *standard*, entendemos que um repertório canônico é também mutável. Howard S. Becker (2008a) elucida esta afirmação com o caso de Charlie Christian, cujas performances durante a década de 1930 imprimiram uma rápida atualização nos códigos estéticos dos aficionados de jazz e ao fazer da guitarra elétrica um instrumento componente do *standard*. Por isso, a canonização também passa por remodelações temporais, embora almeje uma legitimação mais ampla e consensual entre vários atores sociais.

musical. A música pode ser vivida, escrita, midiaticizada e seus mecanismos de significação são combinados através destes artífices. Como frisou Maurice Halbwachs (2001, p. 20), as palavras e os sons não se encerram em si mesmos. Ao contrário, formam vias de acesso ao sentido, aos sentimentos e ideias exprimidas em um meio sócio-histórico. O *ritmo*, por exemplo, não é uma categoria inata, e um simples acorde “supõe a criação convencional de um sistema de símbolos ou de signos materiais, cuja significação está bem definida⁸”. Por sua vez, apreender as convenções musicais de um cenário social passa pela formação de hábitos culturais na trajetória de um ator social. Tendo em vista o juízo de fato, em detrimento de um juízo de valor, não pretendemos uma leitura hierarquizante da música neste trabalho. Acreditamos que os diversos materiais de registro sonoro são profundamente pertinentes para um estudo sociológico da música e não apenas o simples fruto de uma mera padronização da Indústria Cultural. A despeito disso, observamos que essas linguagens são intercomunicáveis a partir de estilos musicais. Elas não se opõem entre si, mas se articulam. “O disco contamina a casa de shows: a apresentação deve parecer com o disco⁹” (MORIN, 1965, p. 3). Nem a música clássica se exime à penetração de um mercado relacionado a produtos formadores de marcas sociais que se revelam nos atores sociais. Instrumentos, discos, concertos, materiais de alta definição, emissões de rádio, revistas especializadas e arquivos em *streaming*, são partes que reforçam microdiferenças entre os apreciadores de vários estilos musicais, inclusive da música erudita. O caso do jazz é também curioso para elucidarmos este ponto, porque o improvisado de suas músicas não é racionalizável nas partituras. A estética jazzística foi escrita a partir do disco, cujos adeptos a cultivaram por meio de um importante significado social que serviu de desenlace das convenções do universo musical. “O disco escreveu no jazz a sua biblioteca, sua história viva é o produto do registro mecânico¹⁰” (HENNION, 1993, p. 314).

Entendemos que a relação do músico com o público não envolve exclusivamente os fatores capitalistas da modernidade, mas elas se constituem sobre diferentes graus de autonomia em contextos sócio-históricos, e tampouco é um processo necessariamente conspícuo. Norbert Elias (1995) demonstra que um ator social como Wolfgang Amadeus Mozart pôde esquivar-se de alguns padrões vigentes na sociedade (comportamentos, vestuários, o patronato dos monarcas) e cultivar outros espaços de prática musical. Este exemplo é importante para inferirmos que nem sempre o indivíduo responde às convenções que lhe são oferecidas pelos esquemas socialmente prescritos de sua época, mas ele pode agir

⁸ suppose la création conventionnelle d'un système de symboles ou de signes matériels, dont la signification est bien définie.

⁹ Le disque contamine le music-hall: la scène doit ressembler au disque

¹⁰ Le disque a écrit au jazz sa bibliothèque, son histoire vivante est le produit de l'enregistrement mécanique.

de maneira pouco previsível em situações conflitantes. Portanto, compreensão do desenvolvimento musical passa por outros aspectos da vontade, divergência estética e crença no papel sócio-motivacional de um artista. Segundo Elias, quando Mozart deixa de ser um empregado que janta na cozinha com outros serviçais e não mais produz música a partir do gosto de seu patrono, para então cunhar uma arte destinada a um mercado mediado por negociantes, editores, empresários e mecenas, temos a transição de uma *arte de artesão* para uma *arte de artista*. Tal leitura não se restringe aos processos estritamente econômicos, pois Elias sustenta que as mudanças no padrão de criação artística refletem na qualidade estrutural da obra de arte. “Estas últimas mudanças sempre estão vinculadas a uma mudança social que afeta pessoas diretamente ligadas, enquanto produtores e consumidores de arte” (ELIAS, 1995, p. 48).

A autonomia, ou a possibilidade de um indivíduo definir suas práticas e relações com outros atores no espaço musical também está ligada ao *poder carismático*, haja vista que um artista converte seus atributos em características peculiares, consideradas *excepcionais* (a genialidade), *sobrenaturais* (o dom¹¹) e até *sobre-humanas* (o virtuosismo) pelos outros atores sociais carismaticamente dominados como *adeptos* e apreciadores. Embora seja um fenômeno típico de dominações religiosas (proféticas) ou políticas (de conquista), Weber também o desloca para as relações do cotidiano, constituindo uma importante configuração sociológica, visto que o poder carismático expande-se “logo que a dominação está assegurada e, sobretudo, assim que assume caráter de massa” (WEBER, 1994, p. 166). Para uma construção como essa, a legitimação da arte não pode isolar-se, tampouco centrar-se plenamente no artista, mas depende de sua articulação para com outros agentes que legitimem os seus trabalhos. Mesmo no caso de Mozart não há uma autonomia plena, mas em vez disso, delineia-se uma redefinição das relações sociais da arte naquele contexto, pois o patronato nobiliárquico é substituído por outros grupos (os negociadores, editores, empresários e mecenas). Por isso, não há total independência, quiçá autonomia do artista no espaço social, mas ocorre uma substituição de um público alvo consumidor dessa música. Esse processo descamba inclusive na redefinição e ou recombinação de cânones a partir da ação de um artista autônomo. Tia DeNora (1995, p.43) ressalta que um músico como Beethoven elencou o seu repertório a partir de uma junção de suas composições com as de outros nomes mais

¹¹ A respeito do *dom*, Becker (2008) realizou algumas observações participantes entre os músicos noturnos de Jazz nos Estados Unidos. Ele percebeu que o misterioso dom artístico é um critério de distinção nos mundos da arte que não pode ser adquirido pela instrução. Em seu estudo, Becker conversou com um trombonista que lhe disse: “Não se pode ensinar um sujeito a ter batida. Ou ele tem ou não tem. Se não tem, você não pode lhe ensinar isso” (BECKER, 2008b, p. 95).

antigos e até então famosos (Haydn e Mozart). Esse processo tornou-se relevante, porque uma apresentação que acumulasse músicas autorais com a de nomes antecessores e socialmente legitimados, estimulava o crescimento de aficionados, fazendo do artista carismático o herdeiro de uma tradição canônica. A legitimação social de um músico pode modificar não apenas a construção do trabalho artístico, mas também a sua emissão e recepção. Na medida em que um músico ou compositor desfruta de um poder carismático, ele recebe proteções financeiras, sociais e até políticas por parte de seus apreciadores e investidores. Sua legitimação facilita algumas barganhas, mudanças e exigências de novas categorias estéticas, inclusive de novas convenções de comportamento. O caso de Beethoven é importante porque ele estimulou a mudança de ambientes musicais e as condições de escuta do público, exigindo-lhes silêncio e atenção durante seus concertos, já que o comportamento vigente permitia conversas frequentes, deslocamentos dos ouvintes durante a execução de um número, como também beber, comer, jogar cartas e encontrar amantes e cortesãs durante uma apresentação musical. Não somente, um exemplo igual ao de Beethoven ressalta outras práticas igualmente relevantes, por exemplo, a possibilidade de um músico tocar apenas quando lhe conviesse, sendo naquele contexto uma grande inovação sobre o espaço musical e a autonomia de que um artista poder-se-ia conceber.

Entretanto, a leitura da autonomia do artista não deve ser equânime entre os atores sociais. Há diversos traços na relação dos músicos com outros indivíduos resultando em perfis mais variados, pois nem todos eles desfrutam de um reconhecimento amplo na sociedade. Através de muitos casos, o produtor musical, o dono de casa noturna e até o cantor que contrata os serviços de um músico são capazes de aplicar sanções de vários tipos (formais ou informais) no artista. O espaço musical é então composto por músicos e cantores que não se localizam de maneira tão autônoma a ponto de escolher totalmente suas regras de trabalho a partir de uma estética favorita. Alguns deles, inclusive, encontram-se perante dilemas de optar por uma carreira de sucessos convencionais ou partir na defesa de formas artísticas que em muitos casos são pouco conhecidas ou pouco apreciadas em seus ambientes sócio-históricos.

Frisamos então que a transição de *arte de artesão* para *arte de artista* (uma problemática salutar para a Sociologia da Música por intermédio de Norbert Elias) não foi plenamente consumada no espaço musical. Nos exemplos de Howard S. Becker (2002, p. 115), alguns músicos que admiram estilos como o jazz, adotam posições de *artesãos* quando (para as suas crenças) ajustam-se às realidades do trabalho preterindo certos valores estéticos. Esse tipo de músico não está preocupado com o ritmo favorito na hora de tocar, mas rege sua conduta a partir da eficiência do seu trabalho. O que lhe interessa é se tocará a música

“corretamente” e se possuirá habilidades para tal função. Um grande tipo ilustrativo é a orquestra de festas, cuja flexibilidade é necessária para seus músicos componentes. Às vezes, o repertório varia, passando por sucessos maiores da Indústria Cultural e dos *hits* mais recentes. Nesses locais, os músicos encontram-se frequentemente vulneráveis à variação de seus números a partir da solicitação dos convidados. Becker enfatizou algumas experiências dessa categoria em observações participantes em casamentos nos Estados Unidos. Ele percebeu que canções e músicas mais específicas surgiam variadamente conforme a etnia das famílias contratantes “Se nós tocávamos para uma boda italiana, nós devíamos nos preparar para tocar ‘Ritorno a Sorrento’, ‘O Sole Mio’ e algumas tarantelas que agradavam os mais velhos da festa. Para um casamento polonês, nós tocávamos polcas¹²”. O repertório e o estilo de tocar podem ser determinados pelos lugares (combinação de espaços físicos e sociais) onde se toca. Contudo, paralelamente, a emergência de novos lugares pode ser convertida em novas oportunidades artísticas. Neste caso, fazer uma música repleta de códigos estéticos peculiares, inovadores e compartilhá-la com alguns atores sociais predispostos a novidades também constitui as relações sociais em torno do espaço musical. Para que isso ocorra, os lugares devem ser físicos (uma casa de *shows*), virtuais (páginas da internet), e veiculadores de alguma atividade musical socialmente definida através de convenções, arranjos financeiros, panelinhas, divulgações e publicidades.

Se compreendermos a arte sob uma ótica microssocial, obteremos diversos níveis relacionais dos indivíduos envolvidos com o processo artístico a partir de vários círculos onde as interações entre os atores ocorrem desde modos mais estáveis e regulares, como também de maneira fluida, tal qual um encontro fortuito numa *vernissage* ou em um festival. Simmel (1999, p. 424) atentou para o fato de que uma pessoa pode pertencer simultaneamente a vários círculos sociais como também, neles “a mesma pessoa pode ter posições relativas perfeitamente diferentes¹³”. Neste ínterim, todo trabalho artístico envolve diversos atores sociais através do signo da cooperação que pode se dar tanto rotineira como efemeramente. Procuraremos estender esta premissa a partir de Becker (2008a), na afirmação de que as produções artísticas contêm materializações de ideias sociais. Isso demonstra que a construção social acerca de um artista depende à sua *performance* musical treino, habilidade e julgamento. Na prática, o uso da *técnica* por parte de um artista é importante na *produção da crença* da obra de arte, fazendo com que outros atores acreditem no *dom*, no *virtuosismo* e

¹²Si nous jouions pour une noce italienne, nous devons nous préparer a jouer ‘Retour à Sorrente’, ‘O Sole Mio’ et quelques tarentelles qui plaisaient au troisième age. Pour un mariage pollonais, il fallait des polkas.

¹³ la même personne peut avoir des positions relatives tout à fait différentes.

na *genialidade* de um músico, por exemplo. Essa relação consiste em um mecanismo de variáveis legitimadoras da arte, esmiuçando na prática artística fatores para além de políticos e econômicos. Com efeito, o processo artístico é também hierárquico, porque a relação entre *crença* e *técnica* é variável perante as formas sociais e porque credencia diferentes graus de envolvimento e respaldo acerca de uma obra. “Toda arte, então se dá como uma extensa divisão do trabalho¹⁴” (BECKER, 2008a, p. 13). O exemplo da música erudita clarifica esta assertiva, pois o treino de músicos reforça a divisão do trabalho, cindindo às vezes o compositor do intérprete¹⁵. Em outros casos como o jazz, as valorações recebem hierarquias diferentes, onde o instrumentista pode ser mais relevante do que o compositor. Assim, a distribuição hierárquica no espaço musical se dá sobre níveis distintos, conforme a lógica de cada relação social, de modo que a circulação de uma música depende de outros atores implicados no processo de legitimação e veiculação da arte. Essa constatação nos leva, portanto, à percepção de que a crença de vários indivíduos é crucial na legitimação de um autor centrado, um criador do processo artístico dotado de talentos especiais, privilégios e auras. Essa projeção de um autor carismático repleto de virtudes é importante na construção de uma crença coletiva em torno da arte, semelhante ao conto *A perda do halo* de Charles Baudelaire (1980, p. 112), no qual um cidadão encontra seu ídolo em um *mauvais lieu* e choca-se por não entender como aquela figura ilibada estaria ali, metida com outras personagens repudiadas da sociedade. Sob tal circunstância, o artista simplesmente lhe responde: “E aqui estou, igualzinho a você, como está vendo!”. Embora o próprio Baudelaire já atinasse que a arte se fazia inclusive na sarjeta e que na Modernidade “seus poetas se tornarão mais profunda e autenticamente poéticos quanto mais se tornarem homens comuns” (BERMAN, 1982, p. 155), a arte ainda se mantém na produção da crença que envolve as qualidades carismáticas centradas no artista, não apenas por ser esteticamente conveniente, mas porque o capitalismo também lucra com a produção de signos canônicos.

Com o Pós-Modernismo, “A ‘aura’ modernista do artista como produtor é dispensada. ‘A ficção do sujeito criador cede lugar ao franco confisco, citação, retirada, acumulação e repetição de imagens já existentes’” (HARVEY, 2008, p. 58). Fredric Jameson (2006) também enfatiza que o Pós-Modernismo suprimiu o cânone, e em seu lugar uma numerosa

¹⁴ Every art, then rests on an extensive division of labor.

¹⁵ Embora a divisão social do trabalho tenha acentuado esse processo na Modernidade, já é possível encontramos casos históricos mais antigos desde a Idade Média, por exemplo, quando a separação entre *músico teórico*, *músico prático* e *músico completo* era clara. Segundo Nikolaus Harnoncourt (2006), o músico teórico possuía conhecimentos acerca da criação musical, mas o seu papel social não era de execução musical. Por outro lado, o músico prático não gozava de vasto conhecimento teórico, mas executava números de maneira autodidata. Finalmente, o músico completo era aquele que unificava tanto o teórico como o prático.

possibilidade de itens sógnicos assedia a cultura sobre forma de mercadorias, disponíveis à recombinação de uma linguagem capitalista, cuja apologia ao pluralismo está entrelaçada com a tríade fantasmática de três pseudoconceitos: *democracia*, *mídia* e *mercado*. Assim, o mercado e a mídia assediam de maneira constante os consumidores ao empacotarem produções redundantes sobre um discurso de novidade, mas que na verdade não passam de pastiches e colagens de outras obras antecessoras. O aleatório converte-se na primordial assertiva estética presente na cultura pós-moderna, haja vista a perda hierárquica entre as artes, sujeitando quaisquer práticas cotidianas à condição de legitimidade da forma. Desse modo, “a unidade do poema não mais está na linguagem, mas deve ser buscada fora, na unidade de um outro livro ausente” (2006, p. 56).

Porém, acreditamos que a crítica à auratização não descentrou plenamente a importância de articulações coletivas na legitimação de um trabalho. Mesmo com o aumento de produções consideradas artísticas, a relação dos atores sociais é cabal na legitimação de um trabalho estético, de modo que os críticos, publicitários, jornalistas, integrantes de grandes emissoras de TV e produtores culturais constituem agentes de peso na sacralização da arte contemporânea, embora suas relações em torno da obra artística se configurem de modo diferente na Modernidade. A minimização da autoridade do produtor cultural pode amplificar a participação popular no trabalho artístico, entretanto, tal processo está ainda vulnerável ao capitalismo e às conveniências do mercado de massa. Em suma, mesmo que o Pós-Modernismo difunda sua estética a partir da imediatividade e circulação imagética de seus produtos, somada à sobreposição de planos ontológicos aleatórios, é possível captarmos um processo de reprodução sógnica que ainda engendra cânones, senão em conteúdo, ao menos nas relações sociais.

A produção de arte requer a elaboração de pessoal especializado. Novas tecnologias da música vincularam à sua produção outras figuras imprescindíveis, a exemplo do engenheiro de som, cujo papel corrobora na gravação de um trabalho musical na mixagem, edição, colagens e no arquivo sonoro, adequando-o para um consumo em formato do disco, fundamental para a Indústria Cultural. O engenheiro de som é hoje um integrante notável no processo musical, pois é uma pessoa específica no *staff* de um registro sonoro e também figura nos créditos de um disco como elemento importante para qualquer grupo musical. O uso de serviços especializados inserem novas convenções na arte. O que é ou não convencional dependerá das relações sócio-históricas legitimadoras ou relegáveis a partir dos novos ingredientes no processo artístico. “Convenções regulam as relações entre os artistas e

o público especificado os direitos e deveres de ambos¹⁶” (BECKERa, 2008, p. 29). No caso da música, as convenções dizem respeito ao material utilizado, que pode variar desde um violão de 42 cordas (Pat Metheny) até um liquidificador (John Cage) ou uma barba longa e grisalha (Hermeto Pascoal), como também nas notas, escalas (diatônica, pentatônica, flamenca, lídia, jônica, cromática) e conseqüentemente, nas harmonias¹⁷. Por isso, a classificação do que é ou não concebível no processo musical é um reflexo de critérios arbitrários, sombras e marcas de modelismos coletivos. “Para realizar esses julgamentos é necessário estabelecer um ponto de corte arbitrário¹⁸” (BECKER, 2008a, p. 141). As convenções podem incorporar-se às práticas dos indivíduos nos sistemas tonais, treinamentos, instruções e formações educacionais, gerando tipificações, como *melodia*, *harmonia*, *compasso*, *métrica* e *rima*. O próprio conceito de “arte” é um rótulo, um título honorífico, partindo de noções que designam formas de controle social, uma vez que nem todos os atores estão em condições equilibradas de definir e ou transmitir o que entendem por “artístico”, tampouco de transformar esses rótulos.

A constituição da estética no espaço musical vincula-se à influência dos bens simbólicos como as mídias, instrumentos, partituras, críticas, repertórios, intérpretes, gostos, estilos e instituições. Por isso, pensá-la como algo inato nos levaria a um caminho mais filosófico em vez de sociológico, já que é tarefa da Sociologia transcorrer acerca da produção, distribuição e circulação de um trabalho artístico. A combinação e mistura dos fatores supracitados, delineiam posições diferentes entre os atores sociais, cuja Sociologia pode ler as relações coletivas a partir de uma ideia de *campo*, um espaço onde os movimentos estéticos organizam-se a mediante as trocas dos bens simbólicos. No caso da música, os variados estilos localizam-se em posições diferentes, pois enquanto alguns artistas mantêm as convenções que norteiam os seus trabalhos de maneira segura, outros propõem revoluções estéticas que às vezes quebram a segurança de um significado artístico. Conseqüentemente, as expressões de julgamento como *bom*, *ruim*, *afinado*, *desafinado*, *histriônico*, *suave*, *mediocre*, *fantástico*, *absurdo*, *genial*, *peculiar*, *repetitivo*, *plágio*, *releitura* são reinterpretadas a partir de outros significados. Assim, “o discurso sobre a obra não é um simples atenuante, destinado a favorecer a apreensão e a apreciação, porém é um momento da produção da obra, de seu sentido e de seu valor¹⁹” (BOURDIEU, 1998, p. 285).

¹⁶ Conventions regulate the relations between artists and audience, specifying the rights and obligations of both.

¹⁷ “Toda secuencia melódica obedece a ciertas leyes (...)” (HARNONCOURT, 2006, p.21).

¹⁸ To make those judgments requires establishing a necessarily arbitrary cutoff point.

¹⁹ le discours sur l’oeuvre n’est pas un simple adjuvant, destiné à en favoriser l’appréhension et l’appréciation, mais un moment de la production de l’oeuvre, de son sens et de sa valeur.

O campo musical deve ser entendido de maneira relativamente autônoma, pois o princípio que o rege não é basicamente econômico ou político, mas estrutura-se sobre a diferenciação que os bens simbólicos proporcionam aos atores sociais. Além disso, a cultura não é a expressão imediata de uma situação econômica específica (SQUEFF, 2004, p. 61). Uma prática musical pode estar desinteressada de grandes fins comerciais, porém certamente concederá aos seus praticantes algum capital artístico e ou cultural mais relevante do que o dinheiro. Um artista pode tanto romper com os seus provedores financeiros e materiais, no intuito de formar o seu trabalho através de outras convenções, como também buscar alternativas que não o façam depender de um aparato primordialmente econômico no fazer artístico²⁰. Entretanto, para que isso aconteça, todo trabalho artístico deve tornar-se social, pois o reconhecimento de outros atores alavanca a visibilidade de um trabalho musical, pictórico, cênico, dentre outros. Daí reside a notoriedade dos críticos de arte, dos jornalistas e até dos outros artistas já consagrados, que podem agir na legitimação de um recém-chegado²¹. No caso da música isso pode ser feito através dos elogios em público, na mídia, nas concessões de espaços para apresentações (aberturas de shows e festivais), parcerias nas canções (assinando ou interpretando) e nas entrevistas e matérias específicas acerca de um novo trabalho tal como o disco. Elementos desse tipo caracterizam importantes bens simbólicos no campo e são cruciais na produção de uma crença em torno da arte. Por isso, nem sempre podemos mensurar a legitimação que um cantor ou músico pode alcançar a partir de critérios demográficos, pois muitas vezes um artista não cunha o seu trabalho na intenção de comover multidões, já que não está preocupado com isso. Ademais, na organização do campo musical, o sucesso de massa não é o determinante para a conversão de capital artístico.

Embora defendamos que há um campo musical constituído por vários atores sociais, acreditamos que nem sempre eles disputam a legitimidade artística por um monopólio. Em vez disso, os esforços dos atores podem estar pautados acerca de um reconhecimento de seus trabalhos, independentemente do tamanho de seu público apreciador. Em outras palavras, nem todos os atores do campo musical almejam um sucesso colossal, porém o mais relevante aqui

²⁰ Um exemplo é o da poesia marginal brasileira na década de 1970, cujos modos alternativos de produção, circulação e distribuição foram importantes para revelar nomes como Cacaso, Geraldo Carneiro, Chacal, Bernardo Vilhena e Xico Chaves. Esses poetas publicavam através de mimeógrafos, fotocópias, panfletos e em pequenas editoras, mais solícitas às novas convenções poéticas. Além disso, “os livros eram vendidos em bares, teatros, clubes, parques, etc., ou em happenings (...) que os artistas organizavam” (PERRONE, 2008, p. 228). Tal atividade permitiu a esses poetas marginais o trabalho com novas convenções estéticas sem sofrer maiores restrições por parte de uma grande editora.

²¹ Sendo assim, o discurso torna-se um cabedal de considerada relevância na visibilidade de um novo artista. “O poder das palavras não reside nas próprias palavras, mas nas condições que dão poder às palavras criando a crença coletiva, ou seja, o desconhecimento coletivo do arbitrário da criação de valor que se consoma através de determinado uso das palavras” (BOURDIEU, 2002, p. 161).

é gerar marcas identitárias, conseqüentemente, novos rótulos e efeitos. Por exemplo, os termos *Jazz*, *Cool Jazz*, *Modal Jazz*, *Jazz Manouche*, *Jazz Fusion*, *Acid Jazz* não apenas constituem manifestações estéticas, mas redefinem as distribuições de capital artístico a partir das suas novas classificações²². Não devemos pensar, portanto, o campo artístico no viés da padronização cultural, pois a confecção de novos estilos culmina na diversificação do público e na multiplicação das instâncias de consagração. Se a Indústria Cultural pode ser entendida sob a lei da concorrência comercial, nem todos os gêneros artísticos privilegiam o lucro financeiro. Em vez disso, a produção cultural possui lógica própria, através da ordem simbólica e estética (conseqüentemente social), fundamentos basilares nesse processo, visto que uma tomada de posição cultural é também política²³. Isso reforça que a transformação das estruturas da obra de arte está intimamente ligada à transformação de suas funções e das suas relações sociais. As formas de reconhecimento de uma expressão musical, por exemplo, são também maneiras de solidariedade entre os atores sociais, do compartilhamento de crenças em torno de um trabalho artístico. Tais crenças são resultantes de um arbitrário cultural que geram esquemas de ação, traduzidos na forma de um ator discernir o *legítimo* do *ilegítimo* e da capacidade de outras instâncias legitimadoras (a escola, o conservatório, a televisão) conservarem um cânone. A fronteira entre os objetos técnicos e os artísticos é sempre incerta e historicamente instável, “pois não há nada mais antigo do que sua maneira de ir ao encontro do novo” (BOURDIEU, 2007a, p. 278), portanto, quando uma expressão artística tenta esquivar-se de algumas convenções da Indústria Cultural, ela pode gerar novos códigos estéticos, nos quais um novo movimento, escola, ou vanguarda necessita de um grupo apreciador. O grande desafio é tornar essas novas convenções estéticas acessíveis a um público não familiarizado. Quando isso não é resolvido, um indivíduo pode refutar ou revelar desinteresse por um determinado estilo musical, cinematográfico, teatral, de tal forma que um gênero artístico termina fechado em si mesmo ou dispendo de um número restrito de adeptos e, portanto, construindo desigualdades. A obra de arte é um bem simbólico e econômico, mas nem sempre os seus lucros sígnicos e financeiros são equânimes. A obra só é “artística” quando os atores sociais apropriam-se de seus códigos historicamente constituídos e socialmente reconhecidos, além de partilharem das crenças que legitimam o “artístico” do “não artístico”.

²² “O jazz, por exemplo, se alimenta ao mesmo tempo de sua genealogia africana e de suas reatualizações sob formas múltiplas e heterogêneas” (GUATTARI, 2008, p. 118).

²³ Embora utilizemos aqui a noção de *campo*, ressaltamos que os seus efeitos nem sempre são absolutos. “O efeito de campo exerce-se em parte por meio do confronto com as tomadas de posição de todos ou de parcela daqueles que também estão engajados no campo” (BOURDIEU, 2005a, p. 55).

Ao relacionarmos uma prática artística às convenções sociais, nossa leitura também pode incorporar uma análise mais crítica, sem tratar dogmaticamente a arte pelo seu valor de troca, como se o valor de uso estivesse determinado exclusivamente pelo modo de distribuição e não pelo seu conteúdo²⁴. Uma interpretação fundeada na Sociologia da Crença é fundamental, pois decerto, o desenvolvimento da estética é relacional às convenções sócio-históricas e, portanto, arbitrárias²⁵. Segundo Pierre Bourdieu (1993, p.37), a obra de arte só existe através da crença coletiva transmitida e inculcada pelos atores sociais e para tornar algo artístico, não basta criar, mas fazer crer. Portanto, as condições para a produção de artistas, críticos de arte, negociadores e padrões depende da trajetória social, da educação e da formação cultural de cada um desses indivíduos. Igualmente, a produção de objetos considerados obras de arte é realizada em conjunto com outras instâncias do campo (museus, galerias, *majors*, academias), fundamentais para a definição e produção de valores em torno dessas obras de arte. O que cinde um *expert* de um leigo não é apenas o contato com um trabalho artístico, porém o consumo de um saber acessório (data da gravação de um disco, formação da banda em uma faixa específica, qual músico convidado participou de um determinado álbum) e no caso do artista, o entesouramento garantido por algum rótulo consagrador, como um *Grammy*, um *Oscar*, um *Rock and Roll Hall of Fame* o separa de outros indivíduos no tratamento e percepção social. No julgamento estético, há o tom moralista que produz reputação e define parte das convenções artísticas. Então, a defesa de determinados códigos corrobora na estabilidade de valores e conceitos. O tom moralista sustenta a cisão entre o artístico e o não artístico, onde alguns grupos competem pelos prêmios que concedem vantagens econômicas, políticas e simbólicas. Para tanto, o papel do crítico e do esteta ainda concerne à crença de “julgar para fazer um mundo melhor”. Assim, a despeito de algumas expressões herdeiras do Pós-Modernismo, que suprimiram em seus conteúdos as fronteiras entre *alta-cultura / cultura de massas; tradição / inovação; novo / velho*, ao entenderem as atividades artísticas como descentradas, sustentamos que os cânones de legitimação simbólica ainda não foram de todo suplantados.

Todavia, refletindo para além da forma, entendemos que os conteúdos da arte miram para diferentes posições políticas. A música não está submissa ao mercado de maneira

²⁴ “Eu diria que a cultura, mesmo quando industrializada, não é nunca inteiramente mercadoria, ela encerra um ‘valor de uso’ que é intrínseco à sua manifestação. Há uma diferença entre um sabonete e uma ópera de sabão” (ORTIZ, 2009a, p. 146).

²⁵ “Assim, sob sua aparente neutralidade, palavras tão comuns quanto prático, sóbrio, funcional, engraçado, fino, íntimo, distinto, estão divididas contra elas mesmas, seja porque as diferentes classes lhes conferem sentidos diferentes, seja porque elas lhes dão o mesmo sentido mas atribuem valores opostos às coisas nomeadas (...)” (BOURDIEU, 1983, p. 86).

integral e seus códigos estéticos podem enveredar para temáticas socialmente plausíveis: as canções de protesto contra regimes autoritários, de oposição à discriminação étnica e de gênero, são casos inegáveis de avanços no uso da arte pelos atores sociais e na intervenção artística de maneira substancial em uma realidade coletiva. É justamente na arte onde encontramos alguns núcleos de resistência contra a subjetividade capitalística da uniformidade, da generalização e segregação. “A arte aqui não é somente a existência de artistas patenteados mas também de toda uma criatividade subjetiva que atravessa os povos e as gerações oprimidas, os guetos, as minorias...” (GUATTARI, 2008, p. 114). A poesia, a música, as artes visuais e o cinema têm um lugar importante a ocupar através de suas performatividades como novos paradigmas de práticas sociais e analíticas. Igualmente, defendemos que a canção também é um exemplo fértil para analisarmos como a sociedade é entendida pelos seus atores e para quais caminhos ela pode enveredar.

1.2 – A Canção e o Cancionista

Abordar a canção consiste em uma análise ainda mais específica dentro da Sociologia, pois ela diz respeito a uma forma que difere da música instrumental e da poesia. Isso não significa, porém, que a canção não possua poética nem musicalidade, porém, além disso: a sua configuração poético-musical é bastante peculiar, e por isso devemos concebê-la sobre outra tipificação sociológica. Também é importante de antemão, dissociar o *verso escrito* (para leitura bibliográfica) do *verso de canção* e perceber que os aspectos de construção de ambos constituem formas discursivas diferentes. Embora a canção também se registre a partir da letra, ela também se combina com a música, pois na medida em que suas palavras são cantadas sob o acompanhamento de três acordes de um piano ou violão, por exemplo, engendra-se um processo de metrificação profundamente agregado à melodia e à harmonia, outras convenções artísticas que dão à canção a relevância de um acompanhamento sonoro. Uma vez que os recursos instrumentais utilizados na canção figuram parcamente e baseiam-se em poucos instrumentos utilizados no processo de criação, quiçá de interpretação, é possível

obtermos um maior fechamento sígnico em torno da letra. Entretanto, na medida em que a canção incorpora um maior número de arranjos, efeitos digitais e até instrumentos de variadas matrizes étnicas, nos deparamos com uma relação discursiva mais complexa. Destarte, uma análise do discurso deve atentar para esses componentes musicais como constitutivos. Outro fator importante é a repetição estrófica. Como demonstra Harnoncourt (2006, p. 221), em um diálogo cotidiano, as palavras são repetidas em geral apenas para elucidar algum ponto em que o interlocutor não compreendeu a mensagem, ou quando se pretende enfatizar um jargão específico e ou um bordão. Na canção, a repetição de uma frase além de intencional é estética, portanto, é imprescindível levarmos em conta tais ênfases em um cancionista, porque elas ressaltam em várias circunstâncias alguma hierarquia na proposição de uma mensagem. Luiz Tatit (2007, 154) frisa que todo material musical está a serviço do refrão, lugar onde se realiza o rito de identidade entre sujeito e objeto. Trilhando por esse viés, entendemos que a repetição estrófica e frasal além de uma convenção estilística, é também um lugar de projeção e reconhecimento social de uma canção, visto que a popularização dos seus refrãos é um indicador social relevante para o estudo de uma sociologia da música.

Tendo em vista a compreensão de que *poeta* e *compositor* são categorias específicas, pretendemos aqui tipificar outra figura social: o *cancionista*. Dada a relevância sócio-histórica em que a canção brasileira está imersa, é inegável o trânsito profícuo desempenhado pelos poetas e músicos dentro dela. Todavia, ao entendermos que a canção trata-se de um discurso peculiar entre *música*, *poesia*, *letra* e *melodia*, também notaremos que o seu processo de feitura depende um tipo de ator social mais específico, neste caso o cancionista²⁶. Esta categorização é pertinente, pois entendemos por *compositor*, os expoentes da música, seja erudita (Bach, Mozart, Beethoven, Debussy, Scriabin, Schoenberg, Villa-Lobos) quiçá de outros gêneros instrumentais (Miles Davis, Herbie Hancock, Chick Corea, Egberto Gismonti, Al Di Meola, John McLaughlin) preocupados de maneira primordial com a sonoridade dos instrumentos em vez da poética literal, e que em boa parte são considerados virtuosos na opinião de vários estetas. Como disse Luiz Tatit (2007, p. 231), a canção é uma classe de linguagem que coexiste com a música, a literatura, as artes visuais, a história em quadrinhos e a dança. Apesar da técnica, o cancionista nem sempre cultivava um conhecimento profundo pela teoria musical. Muitos deles são oriundos, de áreas de conhecimento diferentes da graduação em Música, a exemplo de João Bosco (Engenharia Civil), Alceu Valença (Direito),

²⁶ “‘Compositor’ e ‘músico’ são conceitos amplos demais para dar conta do *métier* de um Roberto Carlos, de uma Rita Lee ou de um Caetano Veloso. Esses artistas integram como ninguém a melodia na letra, e vice-versa, coisa que nem todo compositor e raros músicos sabem fazer com maestria” (TATIT, 2007, p. 394).

Ivan Lins (Engenharia Química), Belchior (Medicina), Gonzaguinha (Economia) e Paulinho Moska (Teatro e Cinema). Vários cancionistas que advêm de caminhos tão diversos dividem ou dividirão outras atividades intelectuais e profissionais com o fazer da canção. Por isso, eles não necessariamente são artistas de profissão, mas às vezes se ocupam com outros trabalhos no cotidiano enquanto informalmente confeccionam suas canções, em vários casos, de maneira autodidata. Eles não produzem exclusivamente letras ou músicas, mas uma junção entre esses dois elementos, onde a voz é também principal norteadora, posto que a ela vincula-se a melodia e desdobra-se a letra.

A prática da canção não é recente e já figurou em sociedades distintas. Porém, é na Idade Média que nos deparamos com um grande número de fontes documentais ressaltando nos trovadores (alguns indivíduos ligados com o divertimento) uma atividade mais estreita com a canção e sua utilização social. Diversas nomenclaturas nos tempos medievais corresponderam aos trovadores. Em muitos casos, tais nomes estavam frequentemente associados à ideia de jogo: *joculator* (latim), *jongleur* (francês), *jongleor* (occitânico), *joglar* (espanhol), *giullare* (italiano), *jogral* (galego-português), *jogler* (inglês), *gengler* (alemão), *gokelaer* (holandês). Segundo Paul Zumthor (2001), durante o fim do século XIII, esses termos saíram de moda e com o fortalecimento das cortes principescas somado a um *crescendo* da atividade burguesa, outros termos surgiram para designar o trovador: *ménestrel*, *ménétrier*, *ministrel*, *Meistersinger*, *cantastorie*. Neste contexto, é difícil distinguirmos sistematicamente, as funções do cantor das de músico e recitador, pois além da difusão geográfica tão variada, a escassez dos documentos históricos desse período dificulta a precisão de qualquer estudo de corte. Mesmo assim, podemos afirmar que esses atores compartilhavam da posse de uma voz pública, de uma posição social em torno da atividade poético-musical como espetáculo. Eles eram fundamentais nas pronúncias das palavras de manutenção social, ao sustentar e municiar o imaginário, os mitos, os temas narrativos, formas de linguagem, estilos, modas, vinculados a uma autoridade particular. Em vários casos, esses indivíduos ligavam-se às cortes principescas na condição de contratados, louvando feitos e proezas de nobres, ao passo que também podiam subsistir em uma carreira mais nômade.

Nos séculos XIV e XV, os trovadores dispunham de uma posição importante e de grande reputação em várias realezas europeias. As atividades desses indivíduos ligavam-se aos contratos das municipalidades, dos clérigos e até nas constituições das guildas, importantes reguladoras corporativas da atividade poética. Neste ínterim, os intérpretes do canto e da poesia atuavam em festas particulares, banquetes, batizados e fundamentalmente

nos casamentos, além de corresponderem à atividade de cronistas de suas épocas. Em tal quadro, o intérprete do canto poético pode ser visto como uma presença, “‘autor empírico’ de um texto cujo autor implícito, no instante presente, pouco importa, visto que a letra desse texto não é mais letra apenas, é o jogo de um indivíduo particular, incomparável” (ZUMTHOR, 2001, p. 71). O crescimento da poesia-canto estendeu-se na Europa do século X ao XV e a atividade do trovador manifestava-se veementemente a partir de sua técnica em torno da palavra. Esta é definida em oposição às outras identidades sociais, que com relação à sua são dispersas, incompletas, laterais na relação poética, seja estética quanto efetiva no plano da ação sócio-histórica.

Um local fundamental para entendermos as elucubrações da canção e poesia medievais é a Península Ibérica. Nela, alguns cancioneiros foram organizados no intuito de registrar várias tradições, e embora o Renascimento cindisse substancialmente a atividade poética do acompanhamento musical, o Brasil foi influenciado de maneira considerável pela tradição ibérica, esta que tratava a poesia e a música de modo simbiótico e que foi posteriormente crucial para um maior reconhecimento social da canção. Encontramos casos notórios a esse respeito. Gregório de Matos (1623 – 1696) dispunha de suas letras registradas em manuscritos e códices, contendo algumas canções que possivelmente eram acompanhadas pela viola. Já no Arcadismo, Domingos Caldas Barbosa (1738 – 1800) inseriu a modinha e o lundu no Brasil e na corte lisboeta. Vale salientar que a modinha e a poesia romântica dispõem de muitos elementos em comum, “(...) sendo às vezes indistinguíveis do ponto de vista da linguagem” (PERRONE, 2008, p. 32). Na opinião de Charles Perrone, o lundu e a modinha ilustram os primeiros gêneros da música popular nacional e urbana durante o término do século XVIII e começo do XIX. Eles emergiram, respectivamente, por intermédio dos matizes afro-brasileiros e do lirismo português, relevantes influências na canção brasileira. Outros nomes, tais como Laurindo Rabelo (1826 – 1864), Goulart de Andrade, Hermes Pontes, Olegário Mariano, Álvaro Moreira e Orestes Barbosa, foram importantes figuras da poesia que dialogaram profundamente com a canção. Por isso, na tradição brasileira, ocorre uma sobreposição tanto estilística quanto social entre poesia e canção. Tal argumento não implica que ambas sejam iguais, mas que a atividade de alguns poetas quase sempre flertou com o fazer da canção.

Na década de 1920, ocorreram as primeiras gravações elétricas no Brasil. Nesse ínterim, Noel Rosa (1910 – 1937) foi importante exemplo de inovação na canção brasileira, pois embora não fosse poeta, suas letras trouxeram à tona temáticas até então peculiares e inéditas para o plano social. Tais canções designaram tanto respostas à ideia de eugenia que

rondava o cenário brasileiro, na qual as teses positivistas pregavam o branqueamento racial do país, aliado à noção de progresso²⁷, como novos tópicos e caricaturas em torno do malandro e do mulato, tipos ideais na sua percepção de identidade nacional. Lisa Shaw (2002, p. 95) demonstra que a poética de Noel Rosa abordava na brasilidade uma concepção de sociedade isenta de conflitos de várias ordens, além de louvar a malandragem, ou seja, a virtude de levar vantagem no cotidiano através da enganação, da falácia. “O jeitinho brasileiro é uma via de definição de brasilidade, uma vez que elimina hierarquias étnicas, de gênero ou classe, e une todos os brasileiros sob o mesmo pé de igualdade²⁸”. Nesse período, a Indústria Cultural já influenciava a canção brasileira a partir de versões das músicas do cinema Hollywoodiano. Contudo, algumas canções de Noel continham uma forte mensagem de apelo à identidade nacional, juntamente com a importância do idioma “brasileiro”, que para ele não tinha tradução. O cinema, o telefone e o *fox-trot* foram associados pejorativamente à modernização da sociedade nacional e vistos como fatores nocivos aos valores da brasilidade e, sobretudo, do samba²⁹. O caso de Noel Rosa demonstra que a canção pode incorporar em sua mensagem alguns tons de posicionamento político e conseqüentemente de crença. Além do mais, o fazer cancionista possibilita a construção de formas identitárias e o estabelecimento de tradições, seja porque nele constatamos os signos referentes a uma cultura e concomitantemente a uma coletividade, ou porque a canção também confere ao agente enunciativo alguma reputação perante outros atores sociais.

A atividade em torno da canção passou por mudanças sociais notáveis. Embora possibilitasse *ascensão*, nem sempre o ofício do cancionista foi importante sinônimo de *prestígio*. Para elucidar este ponto, utilizaremos a perspectiva de Gilberto Velho (2004, p. 50), pois entendemos que nem todos os agentes empíricos têm as mesmas possibilidades de obter sucesso e satisfação dentro de um campo de possibilidades históricas e socialmente delimitado. Decerto, as carreiras envolvidas com a canção no Brasil concederam mobilidades sociais para muitos artistas que almejavam melhores condições de vida. Neste bojo, inserimos

²⁷ Um importante exemplo é a canção *Positivismo* de 1933, feita por Noel Rosa e Orestes Barbosa, que contém um tom satírico acerca desta corrente de pensamento e dos temas *Ordem e Progresso*, presentes na bandeira do Brasil. “O amor vem por princípio, a ordem por base / O progresso é que deve vir por fim / Desprezaste esta lei de Augusto Comte / E foste ser feliz longe de mim” (NOEL ROSA, apud SHAW, 2002, p. 93).

²⁸ The *jeitinho brasileiro* is a way of defining *brasilidade*, since it eliminates hierarchies of ethnicity, gender or class, and unites all Brazilians on an equalised, homogeneous footing.

²⁹ Esse é o caso da canção *Não tem tradução*, feita por Noel Rosa em 1933. Nela há trechos evidentes de crítica à modernização. “O cinema falado / É o grande culpado / Da transformação (...) A gíria que o nosso morro criou / Bem cedo a cidade aceitou e usou / Mais tarde o malandro deixou de sambar / Dando pinote / E só querendo dançar o fox-trot (...) Tudo aquilo que o malandro pronuncia / Com voz macia / É brasileiro, já passou de português (...) Amor, lá no morro, é amor pra chuchu / As rimas do samba não são ‘I love you’ / E esse negócio de ‘alô, alô, boy’ / ‘Alô, Johnny’ / Só pode ser conversa de telefone.”

exemplos como Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Wilson Batista, Geraldo Pereira, Ismael Silva e Aaulfo Alves, mas, nem sempre produzir canção foi uma atividade reconhecidamente lícita ou moralmente aceitável. Problematizamos que alguns dos nomes supracitados obtiveram *ascensão* e transformaram suas trajetórias individuais diante dos seus contextos sociais. Todavia, mesmo que um ator social obtenha *ascensão* a partir de melhores condições financeiras e variedades de bens simbólicos e culturais, ele nem sempre alcança *prestígio*, pois ser socialmente prestigiado implica não apenas num entesouramento econômico, simbólico e cultural, mas na obtenção de reconhecimento e reputação que passam pelo viés das relações entre os atores sociais, valoradas sobre outros prismas como o da crença dos indivíduos que estabelece quais atividades são *morais* e *éticas*. Sendo assim, entre os anos de 1950 e 1960 houve um substancial reordenamento em torno da canção brasileira e de sua reputação, pois alguns poetas também deslocaram suas atividades para o fazer cancional. Foi também neste período que o termo *Música Popular Brasileira* tornou-se importante para “designar inequivocamente as músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pelos discos” (SANDRONI, 1997, p. 9). Logo, esta categoria musical converteu-se em sigla, a MPB, e embora parecesse bastante porosa, a ponto de incluir cancionistas e intérpretes de inúmeras influências, desde o samba-canção, até o baião, ela também foi usada no intuito de filtro, para separar o que fosse *agradável* do *desagradável*, conforme a opinião de seus classificadores, críticos e integrantes. Portanto, é o julgamento estético lastreado pelo discurso que promove a distinção e as separações do que é ou não artisticamente legítimo (BOURDIEU, 2008).

No caso da MPB, Vinícius de Moraes cabe como uma das melhores ilustrações de mudança social. Ao participar da Bossa Nova de modo incisivo, ele contribuiu para uma posição de prestígio da canção no Brasil, tanto por parte dos produtores como dos consumidores. Vinícius intensificou e ganhou visibilidade por ser um poeta do livro que participou assiduamente do fazer cancionístico. Não que tal feito fosse inédito, mas é com ele e seu parceiro mor Tom Jobim que a atuação no fazer da canção é convertido em sinônimo de atividade *decente* e de boa reputação, dado que Vinícius já era uma figura eminente na sociedade brasileira. Sua carreira além de peculiar era distinta, porque ele frequentou círculos sociais de prestígio, graduou-se em Direito, serviu no CPOR³⁰, foi representante do Ministério da Educação e Saúde, estudou Literatura Inglesa na Universidade de Oxford e logo foi reconhecido por Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade como poeta promissor. No plano estético, Vinícius escreveu influenciado pelo lirismo de ode romântica e através de

³⁰ Curso Preparatório de Oficiais da Reserva do Exército Brasileiro, que tem como intuito formar quadros de jovens oficiais. Para adentrar nele, é necessário cursar paralelamente alguma graduação.

cadeias semânticas em torno da *felicidade, sol, mar, verão, mulher, Rio de Janeiro*; expressão da Bossa Nova por excelência. Ele combinou suas letras com as sonoridades de Tom Jobim, influenciadas pelos sucessos da Rádio Nacional, pela música de Chopin, Debussy, Villa-Lobos e posteriormente pelas passagens atonais de Schoenberg ensinadas por intermédio de Joachim Koellreutter. A Bossa Nova foi relevante também na popularização do violão, sobretudo após uma nova batida associada à figura de João Gilberto. Tais elementos constituíram não apenas uma mudança estética, mas comportamental e social de muitos brasileiros produtores e consumidores de gêneros musicais. Além do mais, a canção correspondia agora a um lugar fértil para uma grande leva de poetas e ensaístas tornarem-se cancionistas, gozando de maior aprovação social, posteriormente nas gerações de Haroldo de Campos, Augusto de Campos, José Carlos Capinam, Torquato Neto, Paulo Leminski, Alice Ruiz, Cacaso, Waly Salomão, Fausto Fawcett, Aldir Blanc, Antonio Cícero e outros. O estreitamento social e estético da poesia com a canção recebeu uma dimensão tão notória, que alguns cancionistas produziram títulos importantes para a MPB ao também musicarem poemas, inclusive, sem a participação de seus autores. *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto foi adaptada por Chico Buarque; *José*, de Carlos Drummond de Andrade recebeu uma versão cantada de Paulo Diniz e *Maracatu* de Ascenso Ferreira foi musicada por Alceu Valença. Encontramos discursos mais indiretos ainda, como a canção *Nalgum Lugar*, que partiu da tradução de um poema de e. e. cummings feita por Augusto de Campos e convertida na forma cancional por Zeca Baleiro, presente no seu álbum intitulado *Líricas*.

Podemos afirmar que a canção tornou-se muito ampla não apenas como um simples reflexo da Indústria Cultural e de seus veículos de massa, como o rádio, a televisão e a internet, mas porque sua mensagem aborda diversos conteúdos que dialogam com os contextos sociais de vários atores. Ela traz à tona dimensões do cotidiano, ao combinar formas coloquiais e rebuscadas de discurso poético e também possibilitando o seu uso em momentos dançantes (informais ou espetáculos de grupos contemporâneos), cinematográficos (filmes, novelas, clipes, programas de auditório) e em outras categorias performáticas e virtuais (páginas da *web* de redes sociais como *youtube, myspace* e *facebook*). Embora a produção de uma canção envolva na maioria dos casos um número mais restrito de indivíduos, sua circulação e recepção dependem de mais pessoas³¹. A década de 1970 representa para o Brasil

³¹ “Com efeito, não são as qualidades unicamente subjetivas que um autor imprime a uma canção, que vai *per se* garantir o seu sucesso; antes, no âmbito da indústria do disco, são os mecanismos de produção e de tecnização da canção, aliados ao seu processo de difusão, que vão condicionar muito do gosto do público e da sua assimilação daquele produto transformado em *hit* (canção de grande difusão nas paradas) – e, ainda que não se possa cair no reducionismo de se conceber todo esse aparato industrial – comercial como sendo a única e absoluta forma de

um momento de acomodação do capitalismo tardio, de maneira que paralelamente ao fortalecimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, a produção cultural associou-se ao mercado dos bens culturais. Nesta época, ocorre uma considerável expansão acerca da produção, distribuição e consumo da cultura, consolidada pelo crescimento dos grandes conglomerados vinculados aos meios de comunicação e difusão de massa, ao passo que não é somente o volume da produção que aumenta, mas a variedade do que é editado. Segundo Renato Ortiz (2009a, p. 127), entre 1967 e 1980, a venda de tocadiscos cresce em 813%, além do faturamento das empresas fonográficas que durante 1970 e 1976 salta para um lucro de 1375%. Todos os tipos de mídias fonográficas apresentaram um aumento; desde o LP, até o compacto simples, duplo e as fitas cassete. O mercado de discos não atua exclusivamente através da diferenciação dos gostos conforme as classes sociais, mas também forja penetrações nas classes mais baixas desenvolvendo os álbuns compilados e reunindo canções de várias gravadoras em um só disco. O maior exemplo é a Som Livre, que pelo menos durante vinte anos cultivou a produção de coletâneas das músicas de novela da Rede Globo, praticamente monopolizando suas vendas nesta categoria. O próprio Lenine demarcará sua carreira de modo considerável mediante algumas divulgações de seu cancionário nas novelas dessa emissora (APÊNDICE B).

No período dos anos 1980 e 1990, o acesso às mídias cresceu ainda mais, tornando o consumo da canção mais enfático e lucrativo para as *majors* (grandes gravadoras) e a música um meio de rápida ascensão social. Outro tipo de mídia como o CD alavancou ainda mais a venda discográfica no Brasil. No começo da década de 2000, o DVD (Digital Video Disc) invadiu inúmeras lojas brasileiras, enquanto simultaneamente, a tecnologia dos *downloads* pela internet alastrou-se e possibilitou baixar músicas em formatos compartimentados, sendo o mais famoso exemplo o MP3. Assim, durante os idos de 2002 a 2007 a venda de discos de áudio oscilou entre R\$ 661 e R\$ 215 milhões. Neste mesmo período, as vendas de arquivos de imagem como o DVD e o Blu-Ray variaram entre R\$ 65 milhões, chegando a um pico de R\$ 180 milhões em 2004 e caindo para R\$ 97,4 milhões em 2007³² e ocupando a décima segunda posição no mercado mundial de discos, ficando atrás dos Estados Unidos, Japão, Reino Unido, Alemanha, França, Canadá, Austrália, Itália, Espanha, Holanda e Rússia. Na última pesquisa realizada pela Associação Brasileira de Produtores de Discos, a ANPD, o mercado brasileiro de música movimentou em 2009 R\$ 358.352.000, e obteve um crescimento de 0,7%

garantia do sucesso da canção, (...) não resta dúvida que a sua estruturação vai, em última instância, configurar em muito a ‘fabricação do sucesso’” (SOARES, 1994, p. 73).

³²ESTATÍSTICAS E DADOS DE MERCADO. Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD). Disponível em: <http://www.abpd.org.br/estatisticas_mercado_brasil.asp>. Acesso em: 26 de julho de 2010.

a mais do que em 2008. Desse total, a venda de CDs representou 60%, ficando os outros 28,1% com vídeo (DVD e Blu-Ray) e 11,9% com outros formatos digitais, tais como as músicas pagas em telefonia móvel e internet. Somando a produção musical de áudio e vídeo, 66% correspondem ao lucro de músicas e canções nacionais, ao passo que 30,6% pertencem aos trabalhos de artistas internacionais e finalmente 3,4% à música clássica³³. Historicamente, o Brasil é um dos poucos países que após o início das vendas de discos detém a maioria do seu consumo voltado para as canções de seu idioma. Além do Brasil, apenas o Japão e Estados Unidos os detêm (PERRONE; DUNN, 2002, p. 30). Porém, com tantos lucros em torno da atividade musical, ainda reside um paradoxo curioso. Embora a canção brasileira seja tão forte em termos de rentabilidade, muitas gravadoras do Brasil fecharam as suas portas e entregaram os seus catálogos às multinacionais. Mundialmente, a indústria fonográfica obteve entre 1981 e 1996, lucros que somaram entre US\$ 12 e US\$ 40 bilhões, sendo que 90% desse montante se concentram em apenas cinco *majors*: BMG, EMI, Sony, Warner e Polygram Universal (GARCÍA CANCLINI, 2007a, p. 145). Esses grandes selos compraram boa parte do acervo e dos direitos fonográficos dos artistas brasileiros. Néstor García Canclini cita alguns exemplos curiosos, como os trabalhos de Milton Nascimento que foram gravados nos anos 1970 pela gravadora Arlequim e pertencem agora à EMI. A canção *Travessia* passou a chamar-se *Bridges* e ganhou um segundo autor, Give Lee, que a traduziu para o inglês. Outros discos resultantes de importantes pesquisas de campo, realizados pela Discos Marcus Pereira, foram vendidos sequencialmente para as gravadoras Copacabana, EMI e Time Warner. Até Hermeto Pascoal, “para executar suas obras em concertos, deve pedir autorização a uma das *majors* se não quiser cair na ilegalidade e ser denunciado pirateando-se a si mesmo” (GARCÍA CANCLINI, 2007b, p. 245). Boa parte da discografia brasileira responde atualmente a uma lógica capitalista das grandes gravadoras que ordena em maioria a relevância de um disco a partir do seu retorno financeiro. Como resultado, inúmeros títulos relevantes para a história da MPB estão fora de catálogo e esgotados, levando tempo para voltar às lojas.

A inflação de tantos artistas no cenário atual torna a apreensão dos cancionistas bastante complexa para com o público. As televisões abertas lastreiam-se nos sucessos do *mainstream* para compor de maneira segura as trilhas de suas novelas e seus programas, tornando difícil a visibilidade do trabalho de um cancionista em potencial. Uma grande

³³ MERCADO BRASILEIRO DE MÚSICA (2009). Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD). Disponível em: <http://www.abpd.org.br/downloads/Final_Publicacao_09_2010_CB.pdf>. Acesso em: 26 de julho de 2010.

emissora apenas capta uma parcialidade desses artistas, pois muitos deles buscam outros canais de articulação social, como os editais de instituições públicas e privadas (Banco do Brasil, Funcultura, Itaú Cultural, Sesc, Chesf) na busca por subvenções, numa tentativa de tornar seus trabalhos mais notórios, além da produção discográfica e midiática independente, que também logram um reconhecimento artístico mais amplo. O dinheiro da venda de discos não é um modo seguro de lucro para muitos artistas, e a relação com grandes canais televisivos é incerta e até improvável. Para circular um trabalho musical, é preciso recorrer a outras formas de difusão, inclusive gratuitas. A internet corrobora de maneira importante nesse processo, pois embora com o forte domínio da indústria fonográfica no campo musical, poucos cancionistas, dentre a metade dos anos 1990 e a década de 2000 conseguiram uma legitimação em torno de um grande público. Para obter tal feito, eles assinaram contratos com as *majors*, porém representam uma minoria da nova MPB. Podemos citar aqui alguns exemplos: Zeca Baleiro, Lenine, Chico César, Vanessa da Mata, Ana Carolina, Jorge Vercilo e Seu Jorge.

Capítulo II

Considerações acerca do método: Análise da canção e dimensões sociais no discurso

Para ilustrarmos o nosso método de trabalho, é relevante além de dissertarmos os procedimentos técnicos utilizados, refletirmos sobre outras questões mais teóricas, visto que iniciaremos aqui uma discussão concernente aos aspectos sociais da linguagem e, sobretudo, do discurso. Neste sentido, os trabalhos desenvolvidos por Mikhail Bakhtin e o seu círculo de estudiosos (Valentim Volochinov, Pavel Medvedev) contribuem amplamente para uma discussão sociológica da linguagem. Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1981) a comunicação é definida através do plano ideológico e por isso, a ideologia não existe sem o *signo*, pois está relacionada à construção de significados situados fora da própria mensagem. Desse modo, o estudo dos significados é um objeto pertinente à Sociologia. Além de tal, a consciência individual é um fato sociológico, pois é definida através das interações sociais, onde se põem os conteúdos ideológicos. Na opinião de Bakhtin, todo o signo (inclusive o da individualidade) é social e deve ser entendido de modo inseparável da *situação social* em que ele figura. Por exemplo, toda imagem artístico-simbólica, através de sua materialidade, já constitui um produto ideológico, um universo *sígnico* particular e de valor semiótico porque compartilha significados sociais. Igualmente, um simples artigo de consumo também constitui um importante elemento da ideologia, uma vez que não é um mero reflexo da realidade, mas um fragmento material dela.

Para que a comunicação se estabeleça, é importante que dois ou mais indivíduos compartilhem de um mesmo sistema de signos, de modo que todo o signo resulte em um consenso interacional. Assim, as formas sígnicas variam de acordo com a organização social e as condições em que ocorre a interação; conforme a *situação social* em que os agentes se localizam. Segundo Bakhtin, a única definição objetiva possível da consciência é de ordem sociológica, porque os sistemas de signos não são universais, mas estão relacionados com as formas coletivas de linguagem. “A consciência adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais” (BAKHTIN, 1981, p. 35). Diferentes classes sociais utilizam uma mesma língua e por isso em todo signo ideológico confrontam-se diferentes níveis de valor interpretativo. O signo é uma arena onde se desenvolve a luta de classes, cujos dominantes tendem a conservar o significado social,

tornando-o monovalente e passível de poucas leituras em seu deciframento. Ao ser controlado pelas classes hegemônicas, ele torna-se inatingível e alienante. Então, a uniformização e normatização interpretativa do signo oculta as diversas assimetrias sociais.

Bakhtin também compreende que a *palavra* é um fenômeno ideológico neutro, despido de juízo de valor como forma, mas o seu uso, ao contrário, além de social é contingente e propiciador de variados sentidos. “O que faz da palavra uma palavra é sua significação” (BAKHTIN, 1981, p. 49). Tal significação é a função social do signo, que não deve ser isolada como mera coisa existente à parte deste. Ela é o efeito da interação entre *locutor e receptor*³⁴. Diferentemente, uma análise da palavra como signo social corrobora na compreensão da consciência. Em outros termos, quaisquer manifestações de criação ideológica não devem ser isoladas do discurso. No caso da música, por mais indescritível que uma composição aparente, seus signos ideológicos trazem consigo vários atos de compreensão e interpretação que se apoiam nas palavras (sobretudo no caso da canção). Se isolarmos o som apenas como fenômeno acústico, perderemos outras especificidades relevantes do significado, já que o sentido da palavra, por exemplo, é determinado pelo seu contexto social. Mesmo a palavra dispondo de uma forma central, há diversas maneiras de significá-la conforme os diferentes contextos nos quais ela pode se inserir, gerando assim a *polissemia* (pluralidade de significados).

As teses de Bakhtin constituem uma importante crítica ao Objetivismo Abstrato, desenvolvido por Ferdinand de Saussure (2006). Na teoria objetivista, a língua (*langue*) era entendida como um sistema de signos gráficos, pouco mutáveis e historicamente herdados, a despeito da fala (*parole*), constantemente variável segundo o uso dos indivíduos. Portanto, a *parole* era necessária para o estabelecimento da *langue*, sendo esta um fator de conservação coletiva³⁵. Bakhtin diverge de tais assertivas, ao sustentar que a *langue* não é transmitida fixamente, porém é identificada através de um processo de contínua evolução. Os indivíduos não recebem a *langue* prontamente, mas penetram na corrente da comunicação verbal e a modificam³⁶. A utilização da língua efetua-se na forma de enunciados orais e escritos, por

³⁴ Aqui reside uma diferença de ordem tipológica. Segundo Dominique Maingueneau (1997, p. 76) por *locutor* entende-se um agente que é responsável pelo enunciado em determinada situação. Com isso, nem sempre o locutor coincide com o produtor físico do enunciado. Por exemplo, mesmo que um cantor não escreva nem crie a canção que figura no seu disco ou no repertório de seu show, ele é o locutor dela na medida em que a canta e grava para seu público.

³⁵ “É na fala que se acha o germe de todas as modificações: cada uma delas é lançada, a princípio, por um certo número de indivíduos antes de entrar em uso” (SAUSSURE, 2006, p. 115).

³⁶ Bakhtin frisava que a língua não era um sistema de normas imutáveis e incontestáveis. Em vez disso, ela refletia as relações sociais estáveis dos falantes e alterava-se a partir delas. “Conforme a língua, conforme a época ou os grupos sociais, conforme o contexto apresente tal ou qual objetivo específico, vê-se dominar ora uma forma ora outra, ora uma variante, ora outra” (BAKHTIN, 1981, p. 147).

isso, cada esfera social elabora seus tipos enunciativos *relativamente* estáveis. Bakhtin (1997, p. 288) entende por *enunciado* “a unidade real da comunicação verbal” que é provedora de sentido social. O enunciado é relativamente estável, visto que sua mudança frequente tornaria o processo comunicacional praticamente impossível. Destarte, os *gêneros* do discurso variam desde *primários* (textos cotidianos, diálogos coloquiais, linguagem familiar, encontro de amigos) quanto *secundários* (romances, textos científicos, um poema), sendo os segundos considerados de apreensão mais complexa por Bakhtin³⁷.

É importante distinguirmos *enunciados* de *gêneros discursivos* (visto que cada esfera social possui seus gêneros de comunicação verbal apropriado). A escolha de um gênero discursivo é um ato estilístico e social. A possibilidade de sua utilização varia de acordo com o enunciado de quem fala e ou escreve, porque o discurso sempre se molda ao enunciado, mas o inverso nem sempre ocorre. Falar é aprender a estruturar enunciados, pois não se comunica através de orações e frases isoladas, mas a partir da enunciação. Ainda com relação ao enunciado, o receptor de uma mensagem verbal sempre adota uma atitude *responsiva ativa*; ele responde positiva ou negativamente à mensagem que lhe foi dada, “ele concorda ou discorda (...), completa, adapta, apronta-se, para executar, etc (...)” (BAKHTIN, 1997, p. 291) de tal forma que toda compreensão de uma fala é munida de resposta e também faz do *ouvinte* o *locutor* de uma mensagem. A visão bakhtiniana também defende que a elaboração estilística da fala (*parole*) é um elemento social. O tema de enunciação é explicado não somente pelas formas linguísticas como as palavras, os sons e as entoações, mas são problematizadas também por elementos não verbais de uma situação sócio-histórica.

O significado de uma palavra só existe porque o enunciado lhe dá parcialidade. Por sua vez, tal significado não resulta de um processo apriorístico, mas é fruto de construções arbitrárias e culturais. Ao escolherem determinadas expressões em vez de outras, os indivíduos desempenham não apenas uma ação linguística, enunciativa e discursiva, mas também social e até política. Partindo de afirmações como estas, Bakhtin postula que a experiência verbal de um indivíduo é desenvolvida sob o efeito de interação para com outros e por isso, cada ator social fala a *língua dos outros*. As expressões da língua caracterizam-se mediante graus variáveis de alteridade e assimilação, que dão a cada indivíduo marcas diferenciais ou semelhanças na construção de um enunciado. Vale salientar que um enunciado responde a outros anteriores dentro de alguma esfera social. Seja ao refutar, confirmar,

³⁷ “São muitas pessoas que, dominando magnificamente a língua, sentem-se logo desamparadas em certas esferas de comunicação verbal, precisamente pelo fato de não dominarem, na prática, as formas do gênero de uma dada esfera” (BAKHTIN, 1997, p. 304).

complementar, enfatizar, o uso enunciativo baseia-se em mensagens antecessoras de uma língua e por isso são resultantes de relações sociais; daí a pertinência da metáfora bakhtiniana de que o locutor não é um *Adão bíblico*, pois não se debruça diante de objetos virgens, tampouco é o primeiro a nomeá-los. “O objeto do discurso de um locutor, seja ele qual for, não é objeto do discurso pela primeira vez neste enunciado, e este locutor não é o primeiro a falar dele” (BAKHTIN, 1997, p. 320). De alguma maneira, cada objeto linguístico já foi falado, controvertido, elucidado e avaliado perante diferentes leituras e usos sociais. Não somente, o enunciado sempre compartilha de um autor e de um destinatário de tal modo que durante a veiculação de sua mensagem deve levar-se em conta a situação, o contexto, a contingência social, histórica e cultural nas quais ele se desenlaça.

A Sociologia não deve reduzir a fala a um ato meramente comunicativo, pois a gramática só define o sentido parcial do enunciado. As relações linguísticas também são relações simbólicas e vinculam-se às posições estruturais de seus falantes. De acordo com Bourdieu (2008), todo ato de fala é uma conjuntura de séries causais independentes. Para tanto, os atores sociais engendram *habitus*; estruturas estruturadas e estruturantes; esquemas de percepção e ação que inculcam modelos de conduta relacionados aos contextos e situações do campo linguístico. É o *habitus* que dá à língua sua existência e o seu estado prático. Conjuntamente, o estilo dos discursos só existe relacionado à leitura social, cultural e histórica dos agentes coletivos, que interpretarão determinada mensagem. A Classificação do que é *poesia, prosa, baixo calão, rebuscamento, sotaques matuto, caipira, nordestino*, dentre outros exemplos, dependerá das relações arbitrárias e das convenções do campo linguístico, que podem servir para legitimar ou depreciar os atores sociais. Assim, ao passo que a língua é *una*, ela não é monolítica, porque contém discursos circulantes relacionados às experiências individuais³⁸. O paradoxo da comunicação verbal reside no fato dela supor um meio comum entre os indivíduos, mas só obter êxito apenas suscitando e ressuscitando experiências singulares socialmente marcadas. Embora um poema seja vinculado em um mesmo idioma para várias pessoas, haverá a partir dele leituras diferentes, desde comoção até indiferença e ojeriza, daí o fato da palavra encontrada no dicionário só possuir sentido social após o seu uso pelos atores na instrumentalização cotidiana, seja ela, em uma dissertação ou em uma canção.

³⁸ Como frisou Maurice Merleau-Ponty (2006, p. 60), considerar uma ideia de pintura enquanto universal ou uma totalização pictórica totalmente realizada é uma posição desprovida de sentido. Bourdieu também sustenta um similar argumento ao defender que na língua “existe, tanto no plano da pronúncia, como no do léxico e mesmo da gramática, todo um conjunto de diferenças significativamente associadas a diferenças sociais” (BOURDIEU, 2008, p. 41).

A polissemia é também um produto social, porque a sua utilização remonta a múltiplos efeitos interpretativos por parte dos atores sociais. Porém, mesmo o locutor sendo o produtor e consumidor de seus produtos linguísticos, Bourdieu enfatiza que nem todos eles dispõem de condições equânimes de aplicar seus próprios enunciados. Ao contrário, o *habitus* linguístico está relacionado com as assimetrias sociais dos atores, sobretudo, vinculadas a diferenças de classe e desapossamento cultural. É assim que o *porta-voz* de um discurso torna-se uma espécie de *linguagem autorizada*, centralizando a prática discursiva sobre determinadas formas canônicas. O discurso de autoridade implica na compreensão e no reconhecimento de um intérprete credenciado para emití-lo. Tal elemento é importante, inclusive para o desenvolvimento de condições sociais de produção, distribuição e recepção. Com isso, a língua não deve ser vista exclusivamente como um depósito de formas poéticas e filosóficas. Em vez de tal, ela é um lugar de formas de percepção socialmente compartilhadas do mundo. As categorias linguísticas como *discurso* e *enunciado* dizem respeito às institucionalizações de significados arbitrários, que por mais desinteressados que aparentemente nunca revelam uma neutralidade com o uso social. Por maior desinteresse que uma expressão verbal aparente, há outros lucros sutis e camuflados que norteiam as práticas de um ator social em torno da linguagem. Na perspectiva de Bourdieu, qualquer canção que aparente uma despreocupação com temas políticos, responde politicamente, através de sua expressão supostamente desinteressada, à questões políticas. “Se o desinteresse é sociologicamente possível, isso só ocorre por meio do encontro entre *habitus* predispostos ao desinteresse e universos nos quais o desinteresse é recompensado” (BOURDIEU, 2005b, p. 153).

Em nosso trabalho analisaremos a canção a partir de questões majoritariamente discursivas. Assim, defendemos que a prática discursiva atua dialeticamente, pois tanto pode reproduzir quanto mudar convenções sociais, identidades, sistemas de conhecimento e crenças. O discurso não é construído livremente; ele depreende aspectos econômicos, políticos e culturais corroborantes na produção, distribuição e consumo de significados. Norman Fairclough (2008, p. 104) sustenta que no discurso toda oração é multifuncional, porque traz uma combinação de significados ideacionais, interpessoais, relacionais e textuais. Por isso, qualquer forma de prática discursiva escolhida por um indivíduo estabelece um *rappor*t em torno de identidades sociais e conseqüentemente nos modos de crença. Além do mais, é imprescindível compreendermos que cada *texto* é produzido de maneira particular e em contextos sociais específicos. Torna-se pertinente analisarmos o discurso para além de fatores semânticos, entendendo que quaisquer processos de compreensão da canção deverão

suscitar abordagens ancoradas em categorias sociológicas e, portanto, acerca de chaves analíticas.

Qualquer processo interpretativo de um discurso nunca se desenlaça como algo em si mesmo, mas por meio de leituras baseadas em valores prévios. As interpretações complementam-se, diferenciam-se ou opõem-se, porque um mesmo texto possibilita perspectivas diferentes. Uma análise do discurso apenas literária está alheia às constituições igualmente importantes de categorias sociais incrustadas em narrativas. Segundo Jameson (1992, p. 78) o texto individual conserva sua estrutura formal apenas como ato simbólico, pois sua autonomia e isolamento é apenas uma ilusão. A despeito disso, é mais cabível a ênfase no elemento dialógico do discurso, haja vista sua possibilidade de se ser reapropriado, relido, neutralizado e cooptado, pelas condições de uso social dele. O texto individual, além de um artefato cultural é um campo de forças, cuja dinâmica do seu sistema de signos é articulada e apreendida por diversas maneiras. Jameson acata a noção bakhtiniana de *dialogia*, na qual o texto não é unidimensional, porém gera dispersões interpretativas e sempre dialoga com outros textos. O discurso é um artefato social que é posto em estilos. Neste sentido, instrumentalizaremos parte da teoria de Bakhtin pelo prisma da *intertextualidade*. Este conceito foi cunhado através da importante contribuição de Julia Kristeva (1978) e de maneira pertinente, os seus escritos trouxeram à tona outras reflexões importantes vinculadas ao discurso, pois Kristeva atentou para uma análise que captasse os efeitos das mudanças históricas na linguagem. “Utilizando a estrutura anônima da língua, o sujeito se forma e se transforma dentro o discurso que comunica ao outro³⁹” (KRISTEVA, 1981, p. 16). Mas a abordagem intertextual também já se apresentara de maneira importante para as Ciências Sociais sob a noção de *dialogia* postulada por Bakhtin, na propriedade de um texto apresentar fragmentos de outros, seja ao responder ou ao ecoar discursos exteriores. Neste sentido, privilegiaremos em nosso trabalho o conceito de intertextualidade aliando-o às premissas de um olhar dialógico já desenvolvido por Bakhtin.

Não há sentido sem interpretação, da mesma forma que nenhum texto fecha suas direções em apenas uma leitura. Podemos conceber o *dizer*, seja ele escrito, falado ou cantado, como aberto e multifuncional. Como afirma Eni P. Orlandi (2004, p. 12), a relação dos atores sociais com o sentido se exerce por via de várias materialidades: pintura, imagem, música, escultura, escrita. Mas, embora visto de modo aberto, o processo de significação é administrado. Qualquer comunicação verbal por mais polissêmica que aparente não se

³⁹Utilisant la structure anonyme de la langue, le sujet se forme et se transforme dans le discours qu'il communique à l'autre.

desenvolve para infinitas direções, posto que sua significação é social e, portanto, monitorada a partir de ações dos indivíduos. Mesmo a princípio sugerindo que todos os sentidos sejam possíveis, a linguagem em sua materialidade o limita socialmente. Ela não é transparente, mas opaca. É cabível aqui o entendimento de que a Análise do Discurso não deve monopolizar o sentido dos textos, mas expor interpretações sem neutralizá-las em uma pretensão universalista. As palavras, expressões e proposições recebem os seus sentidos a partir das maneiras discursivas nas quais se inscrevem. A Análise do Discurso deve tomar a prática da linguagem sob uma ótica social em vez de privilegiar o ato meramente comunicativo. “Dito de outra forma: se se tira a história, a palavra vira imagem pura” (ORLANDI, 2004, p. 32). Um texto não tem origem, tampouco unidade definitiva. Ele dialoga com demais tessituras, estabelecendo relações de sentido que extrapolam o controle do autor e do locutor. Assim, torna-se relevante refletir acerca das posições sócio-históricas dos enunciados.

Em se tratando de discursos, há modos estilísticos importantes para o nosso trabalho. Por exemplo, o *estilo direto*, que permite o locutor transmitir um enunciado de outrem através de uma citação *ipsis litteris*, por marcadores gráficos como as aspas. “*As aspas constituem antes de mais nada um sinal construído para ser decifrado por um destinatário*”⁴⁰ (MAINGUENEAU, 1997, p. 91). Para compreender o significado de uma frase aspada, é plausível imergirmos no contexto em que ela se dá. Mesmo que as intenções do autor não sejam vistas, as aspas estão relacionadas ao conjunto dos movimentos enunciativos e, portanto, de práticas sociais. Por outro lado, o discurso também pode ser um *estilo indireto* na medida em que um locutor transmita o enunciado de terceiros alterando a ordem da mensagem. Por exemplo: “Eles disseram”, “Ela me amou”.

Na canção, tanto o estilo direto como o indireto são passíveis de uso, porque o intérprete pode tanto citar *ipsis litteris*, como narrar situações passadas de terceiros a partir de sua fala. *O Mestre Sala dos Mares* de João Bosco e Aldir Blanc (1989) ilustra bem um caso de discurso em *estilo indireto*. Em tal canção, a figura de João Cândido, líder da Revolta da Chibata é remetida sem nenhuma fala dele ao pé da letra, mas só a partir da descrição poética da trajetória do revoltado feita por João e Aldir. “E ao acenar pelo mar na alegria das regatas / Foi saudado no porto / Pelas mocinhas francesas / Jovens polacas e por batalhões de mulatas”. Já o *estilo direto* ocorre na canção sob duas maneiras. A primeira é pela citação poética literal, cuja narrativa remete a um cantar através da fala de alguém, conservando a ordem de suas palavras. Na canção *Graffitis* (1992), Adriana Calcanhotto faz uma menção aspada do trecho

⁴⁰ Grifo do autor.

“A vida não é filme, você não entendeu” da canção *SKA* de Herbert Vianna. Aqui temos o exemplo de uma citação direta, que mantém a ordem discursiva antecedente. Mas a segunda maneira de estilo direto no discurso foi desenvolvida a partir de recursos tecnológicos de áudio, inicialmente durante a década de 1970 pelos DJ’s jamaicanos de reggae, quando o *sampler* começou a figurar no cenário musical. Tal aparelho permitia recolher várias amostras de áudio para inseri-las nas músicas. Com isso, diversas canções posteriores incluíram trechos sonoros de outras, e uma gravação começou a conter citações de outras dentro de si. A utilização do *sampler* permitiu ao cancionista (juntamente com o engenheiro de som e outros atores importantes no processo de criação musical) combiná-la com a citação poético-literária e o resultado disso foi a confecção de canções notadamente intertextuais, contendo sonoridades e mensagens de outras músicas dentro de uma nova. A faixa *Jack Soul Brasileiro* do disco *Na Pressão* (LENINE, 1999), reflete esse processo. Nela, Lenine utiliza os dois estilos diretos do discurso quando referencia a Jackson do Pandeiro. Primeiramente ele cita de modo oral a *Cantiga do Sapo* através do canto resposta: “E diz aí, Tião! / Tião? – Oi... / Fosse? – Fui. / Comprasse? – Comprei. / Pagasse? – Paguei. / Me diz quanto foi? – Foi 500 reais”. Na segunda parte de canção, Lenine utiliza novamente o trecho de *Cantiga do Sapo*, mas desta vez através do *sampler* editado por Mauro Manzoli que insere a gravação original de Jackson do Pandeiro. Na segunda citação há uma diferença tanto de forma quanto de conteúdo, pois na versão de Jackson do Pandeiro a moeda que figura no refrão é *Réis*, enquanto na citação oral de Lenine há uma modificação para *Reais*, aludindo na mudança monetária a uma mudança social e histórica. Por fim, após o trecho de *sampler*, Lenine canta uma parte de *Chiclete com Banana*⁴¹ também de Jackson do Pandeiro. Charles Perrone e Christopher Dunn (2002, p. 4) destacam a relevância desta canção, alegando que a mesma serviu e serve de norte para uma posição estética de muitos artistas brasileiros em torno da ideia de mediação entre *local* e *global*. Como resultado simbólico, uma homenagem foi prestada a Jackson no disco *Jackson do Pandeiro revisto e sampleado* (1999); um projeto encabeçado por Lenine e produzido por vários nomes da cena artística. Segundo Perrone e Dunn, a inclusão das gravações de Jackson do Pandeiro por Lenine, reinscreve tal canção de modo ainda mais relevante em um contexto internacional e inter-regional. Juntamente com Lenine, outros nomes da música brasileira foram importantes para a disseminação do *sampler* como convenção estética. Para António Concorde Contador (2004, p. 173) os elementos tecnológicos advindos de outras localidades

⁴¹ “Eu só ponho o bebop no meu samba / Quando o Tio Sam pegar no tamborim / Quando ele pegar no pandeiro e no zabumba / Quando ele entender que o samba não é rumba / Aí eu vou misturar Miami com Copacabana / Chiclete eu misturo com banana / E o meu samba, e o meu samba vai ficar assim”.

(como é o caso do *sampler*) são rapidamente “canibalizados” e “abrasileirados”. O *drum’ n bossa* é um exemplo desse processo. Mais especificamente, o estilo *drum’ n bossa* esteve atento para o uso tecnológico da intertextualidade. A gravadora Trama vinculou-se a esse processo estreitamente. Os álbuns *Samba Raro; Volume 2; Respirar; Fernanda Porto*, respectivamente creditados a Max de Castro (1999), Wilson Simoninha, Patrícia Marx (2002) e Fernanda Porto⁴² (2002) flanaram pelos recursos textuais do *sampler*.

A intertextualidade possibilita diferentes modos de *estilos* discursivos, dependendo da relação existente entre os participantes de uma interação, daí a relevância de compreendermos o tom estilístico de um texto, como *acadêmico, informal, jornalístico, poético*. Podemos classificá-los também conforme os modos em que eles estejam destinados, por exemplo, *escritos, falados, escritos-para-serem-falados, escritos-para-serem-cantados*. Neste caso, a canção pode se constituir a partir de um estilo *poético* e de modo *escrito-para-ser-cantado*. Isso não implica, porém, que ela esteja hermética para outras influências estéticas de configuração, pois elas variam conforme o modo retórico. Numa interpretação discursiva mais aplicada, acreditamos que várias figuras de linguagem também serão úteis para as nossas análises: epígrafe, citação, referência, alusão, paráfrase, paródia, pastiche (PAULINO; WALTY; CURY, 2005), juntamente com parônimos, homônimos, anáforas, assíndetos, zeugmas, elipses, neologismos, assonâncias e aliterações; itens de relevância semiótica para uma análise da canção. Todavia, é necessário combinarmos esses recursos com o entendimento de que um discurso também possibilita a constituição de *cadeias intertextuais* e que a partir de um texto, outras produções da comunicação verbal são engendradas. A intertextualidade e as suas relações são fundamentais para a formação de um ator social. “Assim, os diferentes tipos de textos variam radicalmente quanto ao tipo de redes de distribuição e cadeias intertextuais em que eles entram, e, portanto, quanto aos tipos de transformação que eles sofrem” (FAIRCLOUGH, 2008, p. 167). Uma notícia de jornal pode inspirar um poema, como é o caso de *Poema Tirado de uma Notícia de Jornal*, escrito por Manuel Bandeira (2007, p. 135) e um livro acadêmico como *A Modernidade e os Modernos*, de Walter Benjamin (1975), calha num ensaio inspirado pela *eouvre* de Charles Baudelaire. Um filme pode servir de mote para uma canção, a exemplo de *Rosebud* (o verbo e a verba), inclusa no disco *Falange Canibal* (2002). Feita por Lenine e Lula Queiroga, pois tal canção

⁴² Neste álbum, o *sampler* é até aludido poética e metalinguisticamente na canção *Sambassim* (2002) feita por Alba Carvalho e Fernanda Porto e famosa pela edição do DJ Patife. Nela, alguns trechos são mais específicos quanto ao uso de recursos eletrônicos de edição fonográfica. “Eu nunca fui numa roda de samba / Dessas de partido alto, quintal e varanda / Mas meu samba tem repique, tem batuque / Vou samplear reco-reco e agogô / (...) Esse samba é meu groove da vez / Com guitarra e drum’ n bass / Só pra ver como é que fica / Eletrônico o couro da cuíca (...) Sambo assim, assado / De beat acelerado / Será que é sambassim?”.

faz um trocadilho entre os parônimos *verbo* e *verba*, *dolores* e *dólares*, através de uma pequena história aludindo a perfídia do dinheiro perante o cotidiano do indivíduo. Por fim, a palavra *Rosebud* pode ser lida como uma alusão ao filme *Cidadão Kane* (1941) de Orson Welles, no qual o personagem principal (Charles Foster Kane) é um homem que já foi pobre na infância, mas tornou-se um magnata de sucesso ao longo de sua vida. No filme, Kane repete o termo *Rosebud* durante a sua decrepitude e após sua morte, um jornalista investiga o significado desse verbete. Contudo, o jornalista não descobre o que significava *Rosebud*, mas tal palavra correspondia a um pequeno trenó da infância de Kane que ele brincava e que no fundo parecia a lembrança mais válida ao longo de sua vida solitária e triste, a despeito de tanto dinheiro conquistado.

Os significados textuais não estão plenamente estabelecidos. Seus delineamentos ocorrem a partir da relação entre o texto e o seu destinatário. Por isso, o destinatário participa tanto da intertextualidade e da significação quanto o autor, pois sua interpretação também é valorativa em torno da comunicação verbal e do conteúdo de uma mensagem. Nenhum texto é plenamente autônomo, haja vista os seus usos dependerem de várias circunstâncias sócio-históricas. Um mesmo texto quando é lido em momentos e ambientes diferentes nunca é idêntico, visto que o repertório cultural de seu receptor alterou-se nesse intervalo de tempo e que esse texto foi transmitido em situações distintas. Conjuntamente, a formação desse repertório também se relaciona com o processo de produção, circulação e consumo de bens simbólicos, de tal maneira que nenhum ator social consegue ler todos os textos desenvolvidos em seu contexto, tampouco imerge na totalidade de um processo comunicativo. Com isso, o ator social desempenha um processo de crivo em torno do que é produzido em seu ambiente social, cultural e histórico. Não apenas um *rapport* entre leitor e outras instâncias de produção simbólica (editoras, escolas, emissoras de TV, gravadoras de discos, sítios da internet) é estabelecido, mas um processo de arquivamento também é intrínseco à constituição de uma memória comunicativa. Para Jacques Derrida (2001a, p. 13) a relação de um ator com a memória discursiva passa pela prática arquivística. A *unificação – identificação – classificação* de um texto implica na *consignação* (reunião de signos) daquele artefato da linguagem. Assim, o *arquivo* deve ser entendido na suspensão de um critério de fixidez, dado que ele inclui um signo para não incluir outro. Ele não é somente um lugar de estocagem informacional, mas relaciona-se com o meio social. A estrutura técnica do que é *arquivante* determina a estrutura do conteúdo *arquivável*. Ao mesmo tempo em que a memória arquivística conserva os signos ela pretere outros, portanto, o uso da linguagem nunca é completo. Por sua vez, a relação entre ambos não é estática, mas corresponde a uma estrutura

aberta que apresenta elementos de mudança social, jurídica e política em sua *consignação*. O uso de verbetes e conceitos é resultante de processos hereditários. Aqui, o conceito possibilita uma herança e a garantia do uso social de um artefato simbólico. Produzir arquivo é abrir-se para o futuro, porque o registro de uma memória (visual, musical, poética, acadêmica) não se fecha por completo, mas ao mesmo tempo, as pessoas são herdeiras de alguns cânones linguísticos, socialmente controlados.

Nas expressões pós-modernas, a música demarca posições de heterogeneidade enunciativa. Giancarlo Siciliano (1997) enfatiza que os enunciados paratextuais crescem a partir dos anos 1980. Em sua opinião, neste período deflagra-se com mais veemência a *inflação paratextual*. Essa consiste em toda a linguagem que acompanha um discurso musical na forma de títulos, subtítulos, dedicatórias, notas de programa, comentários de outros cancionistas / compositores, intérpretes, musicólogos, aficionados e videoclipes. O *paratexto* serve aqui como um dispositivo que dissemina um trabalho musical por intermédio de outros discursos. Podemos lê-lo também como uma forma de cadeia intertextual. Os exemplos supracitados remetem a discursos que dialogam com objetos antecessores, no caso, uma crítica musical que se refere a uma canção, música, disco, é um processo intertextual. Todas as práticas significantes (pictórica, musical, cinematográfica) podem servir de ponto de partida para um e ou vários textos. As relações entre o *enunciado musical* e a *enunciação paratextual* variam conforme as circunstâncias de interpretação do indivíduo. Por outro lado, o paratexto não está plenamente livre das regulações estruturais midiáticas, pré-estabelecidas pela lógica consumerista e das eficácias do marketing em diversos formatos.

Uma vigente estratégia da Indústria Cultural é a promoção dos discursos em formatos de multimídia. Com isso, diversas práticas artísticas são distribuídas em cadeias intertextuais e relacionadas em bloco. Um mesmo objeto cultural repercute em materiais discursivos variados com as operações multimidiáticas. Este ponto nos mostra que grandes empresas multinacionais lançam “simultaneamente um filme, um disco, um livro, um brinquedo da mesma família, cada um se beneficiando do sucesso dos outros” (LIPOVETSKY, 2009, p. 242). O domínio econômico das grandes marcas de consumo está relacionado à ampliação da variedade de consumo, no intento de ampliar a chance de lucros e afirmações de algum produto que vingue perante um grande público. Sendo assim, a tática de multiplicar um mesmo objeto cultural a partir de vários materiais discursivos (áudio, vídeo, impresso), reforça a probabilidade de um artigo da Indústria Cultural obter êxito. O sucesso de qualquer artista depende da articulação de discursos veiculados em esferas diferentes. Neste processo, emergem também nomes provenientes de lugares mais “oficiosos”, como um pequeno sítio da

internet, ou uma produção musical independente. Todavia, a legitimação de um artista é fundamentalmente marcada, senão por uma grande gravadora, quiçá por uma emissora de sucesso ou uma revista de alcance cultural mais amplo. Embora entendamos que boa parte do trabalho artístico tenha suplantado questões de “aura”, sustentamos que a canonização da produção cultural ainda é substancial, pois de maneira eficaz ela pode amplificar um discurso de um cantor, ator, pensador, garota de programa, padre, conforme as articulações que o campo de produção cultural ordene em torno desses atores.

Optaremos pela interpretação das práticas dos locutores relacionada à ideia de *lugares sociais* que um discurso ocupa. Então, defendemos que um ator social não deve ser interpelado como um sujeito universal, porque a sua enunciação está localizada em determinados contextos enunciativos que não são totalizantes. De acordo com Dominique Maingueneau (1997, p. 36), o fato de um texto moldar-se para o canto, para ler-se em voz alta, acompanhado por instrumentos musicais específicos e ou circular em determinado espaço social, incide veementemente em seu modo de existência semiótica. Destarte, o *estilo* e o *tom estilístico* constroem o tempo-espaço da legitimação de um discurso, também consolidando a sua autoridade. Não devemos afirmar que todos os indivíduos que aderem um discurso apresentam o mesmo grau de envolvimento com ele, dado que nem sempre os atores sociais competem por uma fala autorizada. Mas ainda sim, a fala autorizada consiste em um forte mecanismo de aglutinação e até de controle social. Também compreendemos que a *oralidade* discursiva não se resume exclusivamente ao formato da fala, pois a entonação também se apresenta em *corpi* escritos. O tom de um discurso alia-se à sua corporalidade, portanto, no plano contedúístico as canções apresentam mensagens e posicionamentos sociais distintos. No plano do conteúdo, uma canção que envolva temas de crítica à fome e crônicas de um árduo cotidiano em uma grande cidade, diverge de outra poética que aluda a importância dos bens materiais e estilos de vida consumeristas da sociedade. Por exemplo, embora consideremos ambas como poéticas, as canções *Eu te Amo*, *Meu Brasil*, (feita por Dom e famosa pela interpretação de Os Incríveis) e *Bye Bye, Brasil* (de Roberto Menescal e Chico Buarque) divergem categoricamente quanto ao posicionamento e quanto à maneira de construção de uma mensagem social e política. O discurso é uma organização de restrições que regulam uma atividade específica, e por isso devemos compreender não apenas como eles foram produzidos, mas de que maneira eles mobilizam forças coletivas.

A mediatização da voz tem algumas peculiaridades que podem comparar-se à escrita. Na opinião de Zumthor (2007, p. 14), a voz gravada em um disco apresenta alguns aspectos importantes para uma análise do discurso. Primeiramente, ela dissolve a presença do locutor

que sai do puro presente cronológico, porque a voz que ele transmite é reiterável de modo idêntico. Devido ao arquivamento de um registro sonoro (que é o caso da canção) o discurso midiático além de transmissível e reproduzível pode apagar as referências espaciais de uma voz viva. Há lugar para mediar a oralidade a partir de uma voz artificial, recombinação com outros signos. Em outros termos, o discurso da canção, na qualidade de reprodutibilidade técnica, possibilita reajustes circunstanciais que se ligam à recepção de um ouvinte, espectador, ou pesquisador. “Com efeito, pode-se dizer que um discurso se torna de fato realidade poética (literária) na e pela leitura que é praticada por tal indivíduo” (ZUMTHOR, 2007, p. 24). Além disso, toda consolidação de um valor poético depende que os textos sejam identificados como poéticos. Além disso, os seus produtores necessitam de um reconhecimento do valor poético, designado por parte de um público iniciado e familiarizado com esse valor. Como já frisamos anteriormente, o que é poético ou não dependerá das convenções estéticas coletivamente estabelecidas, pois as diferentes práticas discursivas podem se classificar segundo diferentes princípios. Nesse ínterim, a canção da MPB, (especificamente no exemplo de Lenine) corresponde a artefatos de poeticidade porque reverberam socialmente seu *status* de arte. Todavia, embora a oralidade permita a recepção coletiva através da canção e seus meios retóricos, estilísticos, rítmicos e musicais, seu efeito discursivo nunca é unânime por completo para os indivíduos. Zumthor sinaliza que a reprodutibilidade de um discurso é lastreada de modo peculiar pela mediação da voz. Contudo, embora os recursos tecnológicos e midiáticos concedam tanto a reconfiguração quanto a repetição de uma oralidade, também defendemos que a recepção e leitura sobre um discurso nunca se esgota em apenas uma experiência, tampouco em uma perspectiva científica fechada. Mesmo que o procedimento mais cabível para o nosso escopo corresponda a um substancial enfoque a partir da Sociologia, não pretendemos analisar a canção resumidamente a tal ciência.

Para Gilles Deleuze e Félix Guattari (2009), não se pode estabelecer uma cisão radical entre os regimes de signos e os seus objetos. Ambos teóricos enfatizam que no plano dos significados não é possível reduzir as classificações apenas a dicotomias conceituais. Em seu lugar, o mundo aparece na sobredeterminação de categorias que extrapolam dimensões meramente antípodas e logocêntricas. Neste sentido, não existe uma língua em si, mas um conjunto de múltiplos dialetos, patoás, gírias e línguas especiais. A multiplicidade do indivíduo na busca de sua subjetivação consiste em um paradigma ético-estético importante para a contemporaneidade. Ele torna-se relevante, na medida em que engendra um ponto de fuga contra quaisquer microfascismos disseminados pelo cotidiano. Em outros termos,

diversos indivíduos e grupos contêm microfascismos sempre à espera de uma cristalização através de práticas e valores unificadores, monolíticos e normativos. Distintamente, é possível compreendermos as classificações dos objetos para além de adequações duais. No lugar de resumirmos a canção sobre taxonomias como *afinada / desafinada; leve / pesada; bonita / feia; popular / erudita*; é interessante nos esquivarmos dessa prática de tom fragilmente moralista. Apesar de as palavras lograrem a unidade e a identidade; no viés interpretativo concordamos que o discurso deve abarcar as coisas pela multiplicidade. Desenvolver uma prática analítica que entenda a comunicação verbal como um processo de reapropriação social do uso das palavras corrobora para uma noção de discurso aberto, pois entendemos que as palavras podem repetir-se quanto à forma, mas sua aplicação no conteúdo reverbera multiplamente. Tal ótica é pertinente para entendermos que não existe enunciado individual. Em vez disso, os enunciados são produzidos por agentes coletivos de enunciação, cujos agenciamentos maquínicos geram a multiplicidade identitária. Qualquer nominalismo é a apreensão instantânea de uma multiplicidade (DELEUZE; GUATTARI, 2009, p. 51). Tipificar é apreender parcialmente características de algo e ou alguém. Nosso exercício interpretativo de análise do discurso na canção de Lenine faz-nos cômicos de que nossas análises traduzem apenas parcialidades, além de captarem alguns sentidos de um texto diante de tantos significados abertos.

Como explicitam Deleuze e Guattari (2008), a produção de subjetividade depende de uma ordem estabelecida em um campo social dado. Não existe enunciação individual nem sujeito de enunciação. Em vez disso, a enunciação corresponde a um fator social de agenciamentos coletivos. Nesta perspectiva, eles se aproximam de concepções de Bakhtin e Bourdieu, aventando para o caráter social da enunciação e ao entenderem as formações discursivas interligadas à modelização de um campo social da linguagem. Concomitantemente, *é o uso social dos signos que engendra a significação dos discursos*, como é o acontecimento social e não o indivíduo isolado que caracteriza a arte. “Constantes diferentes, de diferentes línguas, podem ter o mesmo uso; e as mesmas constantes em uma determinada língua, podem ter usos diferentes, seja sucessivamente, seja mesmo simultaneamente” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 25). O agenciamento coletivo da linguagem não remete a uma produtividade das palavras, mas ao regime de signos que dão a elas valor social. As palavras não valem *per se*, contudo, mediante articulações dos agentes coletivos no campo social. Por sua vez, esse campo é constituído não apenas por contradições, mas também por linhas de fuga que atravessam os regimes de signos. Por regime de signos, entende-se qualquer formalização de expressão específica, constituindo um código de

comunicação. Mas o uso desses não é estritamente linguístico, porém também é social. Portanto, a *expressão* e o *conteúdo* de uma mensagem da comunicação verbal remetem a variáveis de agenciamento coletivo e da competência linguística de uma parcela da comunicação. O contexto sócio-histórico é que dá ao enunciado o seu significado. Por exemplo, um trecho de uma mesma canção recebe conotações diferentes de acordo com o lugar em que é transmitido. Seja em um artigo de jornal, texto científico, citação em outra canção, quiçá em uma conferência ou declamação em uma mesa de bar, possibilitam efeitos diversos de comunicação e de práticas sociais. Portanto, um enunciado nunca é idêntico a outro.

Analisar o discurso implica não em sabermos o que os signos significam, mas como eles são articulados, acrescentam, renunciam e formam uma rede social e uma cadeia intertextual com outros signos. Paralelamente, muitos regimes sógnicos coexistem, posto que qualquer lista para classificá-los é arbitrária. Restringir um regime ou uma semiótica a um povo ou a um momento da história resulta em um procedimento interpretativo complicado, além de uma iminente violência analítica. Em vez disso, é plausível notarmos que em um mesmo momento ou em um mesmo povo, há uma complexidade de formas discursivas e de códigos de maneira que os agentes só os dominam relativamente. As pessoas que falam a mesma *língua* não falam a mesma *linguagem*. Os agenciamentos dos regimes de signos é que implicam na priorização de determinado estilo, modo, estética em detrimento de outras formas comunicacionais. A interpretação também distingue os atores sociais quanto à percepção das ideias de um texto, inclusive, em sua legitimidade coletiva. No lugar do sujeito, podemos pensar agenciamentos coletivos de enunciação, cuja subjetivação apenas formaliza a expressão ou um regime de signos e não uma condição interior da linguagem.

Em se tratando de uma análise da canção, é importante levarmos em conta as características musicais, juntamente com seus significados verbais e funções culturais, tornando a relação entre música e texto mais completa. A tipificação de um estilo de canção não é explícita exclusivamente no sentido da letra, porém depende de toda composição, aparato musical, execução e repetição estrófica. Como afirma Charles Perrone (2008, p. 28), embora no conteúdo as canções da MPB disponham de importantes recursos literários, devemos evitar reduzi-las a um texto meramente impresso, ressaltando de maneira precisa a diferenciação entre poema e canção. A utilização de alguns instrumentos em uma faixa discográfica, não remete apenas a um artifício de ordem estética, mas também de instrumentalização cultural. A diferença entre gravar uma canção acompanhada por violão, zabumba, pandeiro, triângulo de outro registro como com guitarra, baixo *fretless*, piano

Rhodes e *sampler*, ressalta indicadores importantes de mudança social. A combinação desses elementos pode até resultar em uma estética considerada inovadora pela ótica e audição de vários críticos em algum corte cronológico. Christopher Dunn (2002) atenta para a importância de álbuns como *Tropicália ou panis et circensis* (1968) e *Afrociberlíria* (1996), por incluírem *riffs* de guitarra com percussão da música afro-brasileira e confluírem em termos de uma estética diferente de outras convenções presentes na MPB daquele momento. “Vestígios da Tropicália são também evidentes no *mangue beat* de Recife, um movimento musical que combina formas locais como o baião, embolada, e o maracatu com elemento de heavy metal, rap, funk e reggae⁴³” (DUNN, 2002, p. 88). Tanto, a *tropicália* quanto o *mangue bit* são notáveis para o campo musical brasileiro, pois mesclaram instrumentos musicais de matizes culturais diferentes no discurso sonoro e incluíram signos da Indústria Cultural de outros países em uma poética cantada em português. Exemplos como esses demonstram a relevância de analisarmos o discurso de Lenine de maneira atenta para fatores tanto literários quanto sonoros. É relevante investigarmos quais instrumentos musicais foram utilizados nas canções de Lenine e quais trechos delas são enfatizados e repetidos estroficamente. Conjuntamente, é pertinente explorarmos em seu *corpus* cancionístico de que maneira a intertextualidade figura e qual a sua importância social quando engendrada em um disco? Direcionaremos a análise da canção para algumas produções inclusas em álbuns de Lenine, pois acreditamos que esse constitui um importante material de reflexão na atualidade. Esses discursos figuram não apenas como importante produção discográfica para a MPB, mas implicam também em casos pertinentes para discutirmos *identidade* e *tradição*, chaves analíticas proeminentes para a Sociologia da Música.

⁴³Traces of Tropicália are also evident in *mangue beat* from Recife, a musical movement that combines local forms such as *baião*, *embolada*, and *maracatu* with elements of heavy metal, rap, funk, and reggae.

Capítulo III

Reflexões sobre Identidade e Tradição

Algumas definições teóricas de *identidade* e *tradição* possibilitam um aparato relevante no pensamento social. Essas duas chaves analíticas têm crescido em áreas como a Sociologia, Antropologia e História, de tal modo que nos é cabível transcorrermos aqui algumas discussões em torno delas. Refletir tais categorias também nos ajudará a compreender alguns aspectos discursivos das canções de Lenine. Para tanto, partiremos inicialmente dessas reflexões no intuito de investigarmos se o que tomaremos como *identidade* e *tradição* corresponderá a elementos fundamentais na canção da Música Popular Brasileira? Mais especificamente, é relevante questionarmos se as representações identitárias no cancionário de Lenine legitimam algum modelo tradicional da MPB de canção?

Para ampliar nosso escopo, também é de grande importância tecer algumas reflexões em torno da globalização e de alguns pontos específicos de análise como o *local* e o *global*, além de associar essas reflexões com outro ponto de interesse das Ciências Sociais como o da *interculturalidade*.

3.1. – Identidade e identidades.

Segundo Stuart Hall (2006, p. 24), a ideia de conceber a identidade a partir de um sujeito estável e plenamente unificado foi posta em xeque perante outras concepções teóricas posteriores. Para tanto, a crítica à representação unitária do *ser* rompe com alguns postulados de René Descartes (2008). Na teoria cartesiana, a passagem do *cogito ergo sum* (penso logo existo) considera a *essência* como independente das questões materiais, pois o que é essencial para o homem é plenamente regido pela *razão*. Vale salientarmos que a definição de *racional*

para Descartes, passa pela propriedade do sujeito de discernir o *verdadeiro* do *falso*, o *certo* do *errado*. Este ponto gera algumas inflexões. Sobre outro viés, podemos notar que a delimitação e o estabelecimento de identidades às coisas estão vinculados aos nominalismos fugidios dos objetos. Assim, podemos pensar as conceituações desses objetos para além de uma lógica binária. Em vez de limitarmos os signos em categorias opostas (certo – errado; bom – ruim; homem – mulher; preto – branco), a representação das identidades deve postular-se pela multiplicidade. Foi esta assertiva que também impulsionou a *política das identidades*, leia-se, a organização de movimentos sociais forjados a partir de representações mais plurais e que constituem importantes lugares nas agendas políticas mundiais. *Gênero, etnia, paz, meio ambiente*, são alguns exemplos de relevantes pautas identitárias na atualidade.

Outro elemento de impacto para a concepção de identidade é a *compressão do tempo e do espaço* (HARVEY, 2008). O capitalismo financeiro redefiniu práticas culturais e representativas dos atores sociais. Esse modo de produção utilizou a lógica consumerista para redefinir não apenas o uso de bens, mas também de serviços em escala transnacional. Com isso, a profissionalização sistemática de outras esferas culturais (lazer, esporte e entretenimento) também atraiu a arte para absorvê-la nesse processo. Partindo de tais pressupostos, para várias empresas consolidadas no mercado capitalista, investir na construção da imagem se torna tão importante quanto investir no maquinário. O culto à imagem faz parte de setores empresariais através de patrocínios, exposições de artes visuais, produções de TV, equipes de futebol ou fundos de investimento em trabalhos musicais. Ao descambar os seus interesses em eventos artísticos, a visibilidade que uma empresa obterá também lhe renderá lucros econômicos. Neste sentido, a produção simbólica é um grande facilitador para um empreendimento capitalista angariar bens financeiros de maneira acentuada.

Para Anthony Giddens (1991, p. 27), a nova relação de tempo e espaço reconfigura a ideia sobre o *local*, uma vez que alguns recursos comunicacionais mais recentes (a internet e a teleconferência) fomentam relações entre indivíduos localmente ausentes, pois suprimem a interação face a face em virtude de novos diálogos descentrados. Com isso, a estruturação do *local* corresponde não primordialmente ao que está *presente* na cena, mas ao que está *visível* na cena, mesmo que fisicamente distante, como é o caso de uma conversa no *Skype*⁴⁴, por exemplo. Diversas organizações atuais conectam o *local* com o *global* de maneira outrora impensável, redefinindo e influenciando as identidades de vários atores sociais. Então, o que

⁴⁴ Skype é um software que permite conversas sobre a internet, mediante escrita, vídeo e áudio.

pensamos como *global* dialoga com uma prática da modernidade que é a *globalização*, com a intensificação das relações sociais em escala mundial que estabelece ligações entre localidades diversas. Na prática, existem fatos provenientes de um mesmo lugar que influenciam indivíduos de várias formações culturais, étnicas e nacionais. No âmbito da arte, um ícone da música *pop* faz sucesso em vários países não exclusivamente por questões estéticas, mas porque a difusão do seu trabalho está envolta por um processo comunicacional associado à compressão do tempo e do espaço e que colabora para o sucesso artístico. A partir de tais evidências, atentemos para a redefinição das identidades acerca desses procedimentos comunicacionais. Veremos que o compartilhamento proporcionado pela globalização visa a disseminação ampla de signos culturais, tanto no intuito de inculcar valores desterritorializados, quanto aproveitar a circularidade desses elementos simbólicos para convertê-los em lucro financeiro. Por outro lado, nem todos os processos comunicacionais da globalização visam a assimetria socioeconômica, pois em vez disso o uso desses meios foi imprescindível para o estabelecimento de novas redes de contato, inclusive para os movimentos sociais e pelo direito às diferenças identitárias. O *Greenpeace*, o *SOS Racisme*, e um evento de militância transacional como Fórum Social Mundial são casos importantes.

Com a globalização, as sociedades aceleram o processo de importação e exportação de bens industriais e conseqüentemente de signos culturais, que tanto passam de um país a outro quanto são produzidos com a participação de vários países nas suas respectivas confecções. Todo esse processo, juntamente com seus capitais, bens e discursos são representados também por pessoas que transitam entre diferentes países e culturas através da compressão do tempo e espaço em uma escala inédita, se comparada com outros séculos, quando os meios de comunicação e transporte figuravam sob outras circunstâncias. Mediante a profusão em larga escala de bens culturais, é possível constatar produtos de uma mesma cadeia de lojas em vários países e isso inegavelmente repercute na reelaboração identitária das pessoas. Ainda sim, isso não quer dizer que a globalização uniformiza todo o planeta, pois as práticas socioculturais de um modelo globalizante também geram assimetrias. Junto à construção das identidades, um processo de seleção discursiva está imbricado nos contextos históricos da representação dos indivíduos, especificamente, nas constituições identitárias que devem ser entendidas como fruto de procedimentos narrativos e não por fatores biologicamente determinados. Por vários momentos, a justificativa de ordem biológica cristalizou o direito à pluralidade identitária e recrudescer a centralidade do Estado-Nação. Neste ponto, Benedict Anderson (2008, p. 227) enfatiza que a língua, o censo, o mapa e o museu instituíram

importantes símbolos de identidade que tanto revelaram a peculiaridade de grupos sociais, como também colaboraram como a disseminação de um nacionalismo.

A compressão de tempo e espaço foi também acentuada pelos novos meios de comunicação, cujo exemplo fortemente notório aparece com a internet, pois os recursos comunicacionais a ela vinculados também consistem em importantes fatores de mudança social. Nesse ínterim, a música passou por reconfigurações, tanto na sua produção, quanto na distribuição e utilização. Na opinião de Manuel Castells (2003, 161), alguns formatos de mídia (*mp3*, *streaming*) propagados pioneiramente pelo programa *Napster* e a confecção de softwares de reprodução acústica, como o *Realplayer* e o *Quicktime*, atraíram entusiasmadamente milhões de consumidores sob o viés do compartilhamento. Essa prática abalou os alicerces da Indústria Fonográfica mundial, visto que o crescimento de mídias compartilhadas possibilitou o uso de fonogramas diversos sem o pagamento e compra das mídias por parte de seus ouvintes. O resultado de tudo isso repercutiu em várias disputas judiciais das *majors* alegando o infringir de seus direitos autorais, contra os proprietários dos sítios de compartilhamento de áudio da internet. Contudo, mesmo com tamanha fiscalização, outros mecanismos de apropriação midiática foram criados e desenvolvidos. *Blogs* de *download* e vendas de discos copiados sem a licença das gravadoras, pejorativamente rotulados de “piratas” operam até hoje com grande força na rede mundial de computadores, e a despeito de qualquer demonização, influem deveras nos processos de configuração identitária.

Toda identidade é uma construção simbólica, uma busca pelos símbolos identitários e que é intrínseca ao poder. Entretanto, não existe uma identidade mor, porém uma pluralidade de representações culturais e sociais, também influenciadas por práticas históricas. O Brasil atravessou por diversas apreensões em torno do que era ou não sua “identidade”. Desde as teorias eugênicas do branqueamento da nação, passando pelo o princípio da mestiçagem / democracia racial, até o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes que propagou a militância a partir do conceito gramsciano de cultura popular cuja tentativa era a de desalienar as camadas mais pobres da sociedade. Até as administrações do período militar no Brasil que enfatizaram a noção de cultura como um patrimônio a ser preservado e, portanto, conservado sob a tutela do Estado, são alguns exemplos de políticas da identidade. É evidente que todas essas práticas em torno das identidades não são apenas processos simbólicos, mas procedimentos discursivos e concomitantemente, posições sociais. Renato Ortiz demonstra que as categorias “nacional” e “popular” são apreendidas tanto pelo Estado quanto pela indústria cultural no intuito de eficiência capitalista e amortecimento de quaisquer

engajamentos politicamente contestatórios na arte. Para ele, o discurso de instituições como a Rede Globo de Televisão, da Editora Abril Cultural e grandes gravadoras de discos constituem ideologias que despolitizam a questão cultural quando interpretam as relações sociais sobre o prisma de expressões resumidamente populares (ORTIZ, 2009b, p. 125).

Várias relações de identidade se entrelaçam profundamente com o uso da língua, pois a formação de comunidades linguísticas dialoga com as *representações mentais* dos atores sociais. Os agentes desempenham diversas ações pautadas conforme os seus interesses, pressupostos e *representações objetais*. Bandeiras, emblemas, hinos, canções folclóricas são exemplos de instrumentos estratégicos de poder simbólico. Como diz Pierre Bourdieu (2007, p. 112), o uso desses instrumentos não é ignorado por completo sobre os contextos históricos, porque mesmo o seu uso pejorativo desempenha uma função de interesse social. A luta pelas *representações objetais* designa uma reivindicação de um lugar, seja através de conflitos ou de respaldos que os atores sociais mantêm. Utilizar um signo específico, sotaque, entonação, instrumento, pode revelar inclusive uma posição política no campo artístico. Aliás, no plano da globalização, cantar em português pode desencadear uma relação complexa com um mercado e um público apreciador, além de mais restrita, se compararmos à penetração do inglês como língua mundial. Por outro lado, as classificações de categorias musicais podem não estabelecer claramente o que é ou não *Música Regional*, *World Music* e *Música Popular Brasileira*. Embora tais delimitações possam até partir de valores estéticos, elas também estão baseadas em apropriações sociais e mediações simbólicas do que é o não *regional*, *nordestino*, *pernambucano*, *carioca*, *gaúcho* ou *pop*. A unificação das identidades, lastreadas pelos usos de símbolos canônicos, está articulada com discursos performativos. A apreensão desses discursos não é concedida de modo equânime para todos. Neste contexto, a linguagem autorizada implica uma assimetria dos usos sociais do discurso, de modo que as representações identitárias também operam como mecanismos de distinção. “O mundo social é também representação e vontade, e existir socialmente é também ser percebido como distinto” (BOURDIEU, 2007b, p. 118).

A construção das identidades advém de uma interpretação. Decerto, essa interpretação pode ser variada, semelhantemente ao personagem Gengè do livro de Luigi Pirandello (2009, p. 77), que constata não ser para si mesmo o que é para os outros, além de perceber sua realidade modificar-se momento a momento em cem mil possibilidades de representação. O exemplo de Pirandello é importante para refletirmos as relações societárias em torno das identidades. Como elas são diferentes e múltiplas conforme distintas perspectivas. Mas isso não assegura que as identidades sejam democraticamente disponíveis para todos. Além de

assimétricas, as definições identitárias são privadas para muitos que não dispõem de uma constante capacidade de *desterritorialização e reterritorialização*. Baseado em um quadro como esse, notamos que há níveis distintos de acesso ao jogo das identidades. Ser cosmopolita, desfrutar de pontes-aéreas, consumir produtos desterritorializados, frequentar apresentações de artistas reconhecidos em vários países não corresponde ao cotidiano de muitos atores sociais dentro de uma lógica global de cultura. Em um quadro como esse, as figuras do intelectual e do artista são fundamentais, pois muitos deles atuam na condição de mediadores simbólicos. Eles engendram seus discursos entre o *particular* e o *universal*, o *local* e o *global*, redefinindo essa tensão através de suas práticas comunicacionais. Por isso, a construção dessas identidades necessita da atividade de atores sociais como os artistas. Porém, isso não quer dizer que a figura do artista seja eficaz centrada em si mesma. Suas mediações simbólicas atuam com eficiência na medida em que outros atores sociais se apropriam delas, reinterpretando-as e até politizando-as. Aqui podemos afirmar que as identidades transcendem os particularismos dos indivíduos. Ainda neste ponto, a afirmação de Harvey vem à baila, pois ele defende que para se sustentar “(...) qualquer identidade dependente de lugar tem de apoiar-se em algum ponto no poder motivacional da tradição” (HARVEY, 2008, p. 273).

3.2. – Tradição

Concebemos tradição a partir de invenções, na reunião de práticas rituais e ou simbólicas que buscam inculcar formas e valores através de uma periodização sobre elementos socioculturais e históricos. As tradições remontam a elementos de um passado, seja ele cronologicamente extenso ou não. Isso nos leva à compreensão de que as novas e antigas tradições podem coexistir, mas é evidente que o surgimento das novas às vezes coloca a hegemonia das antigas em ameaça, por se tratarem de outros itens no campo de produção cultural. Em muitos casos, outras formas tradicionais são engendradas no intuito de reposicionar valores sociais e de redefinir graus de autonomia de capital simbólico. Para tanto, a arte é apropriada nesse processo, pois significa um aparato de considerável importância no

uso e transmissão de itens tradicionais. De acordo com Eric J. Hobsbawm (1997, p. 21), as tradições inventadas se valem da história para legitimar suas ações e tentativas de coesão social. Entretanto, isso não resume o uso das tradições a partir de uma gigantesca unanimidade. Ao invés de tal, elas são manifestadas simultaneamente em vários contextos e seus graus de agregação variam conforme outras articulações tanto na agência quanto na estrutura social. Aqui é notória a utilidade das instituições no processo de catalogação, conservação, seleção, registro e popularização por mediadores simbólicos. Isso nos demonstra que a tradição é fruto também da institucionalização de alguns de seus símbolos. São construções simbólicas e notadamente arbitrárias. Através disso, a arte pode ser vista como uma seara de valor para o estabelecimento de tradições, pois a prática do indivíduo está relacionada com as instituições. Mikel Dufrenne (1974, p. 69) aventa para o fato das instituições serem plurais, o que nos leva a entendermos a sociedade além de uma mera unidade, por via, através de agenciamentos coletivos diversos. A institucionalização é tão importante para a arte como para a tradição, pois as mesmas são combinadas através de regras relacionadas aos seus usos; convenções no entendimento do que é ou não tradicional na arte e, fundamentalmente em nosso caso, na canção.

A tradição tem envolvimento com o controle do tempo. Ela se orienta para o passado, buscando influenciar de alguma forma o presente. Além disso, a tradição também visa o estabelecimento de valores para as ações do futuro, de modo que suas práticas estão ligadas à ideia de transmissão de valores e símbolos. Na opinião de Anthony Giddens é a repetição ritualística e simbólica da tradição que estabelece uma relação entre passado e futuro. “A tradição representa não apenas o que ‘é’ feito em uma sociedade, mas o que ‘deve ser’ feito” (GIDDENS, 1997, p. 84). Essa leitura é fundamental, pois as tradições apresentam características orgânicas; nascem, desenvolvem-se, mas podem “morrer”, podem ser suplantadas mediante novas expressões mais intensas e socialmente agregadoras. A agregação de uma prática tradicional é importante porque ela só pode existir coletivamente. Assim como uma linguagem, a tradição necessita de agenciamentos coletivos para definir-se como tradição. Ela não pode privar-se da comunicação com um grupo social por menor que seja, visto que é no compartilhamento que ela se sustenta. Por isso, a *integridade* e a *autenticidade* são critérios basilares para o *élan* de qualquer tradição.

Uma tradição também depende de atores sociais autorizados para legitimá-la. Para tanto, é necessário o desenvolvimento e algumas instâncias socialmente reconhecidas como detentoras e salvaguardas de uma tradição. Institutos, museus, arquivos, são alguns exemplos de territorialidades importantes na “preservação” do que é considerado tradicional e legítimo

em uma cultura. Então, as tradições fazem coro à ideia de arquivo de Jacques Derrida (2001b), na medida em que excluem alguns signos ao incluírem outros: um procedimento de mal de arquivo. As instâncias de legitimação também se tornam interessantes para instrumentalizar o crivo do que é ou não tradicional na opinião de artistas, intelectuais, críticos e políticos, alguns dos agentes que engendram a institucionalização desse processo. No entanto, além do Estado obter participação nesse processo, diversas instituições privadas também são muito relevantes para o estabelecimento de tradições. Grifes de vestuário, editoras, emissoras de televisão abertas e ou por assinatura, estúdios cinematográficos e *majors* também corroboram na definição do que é ou não rentável selecionar, além do que é importante simbolicamente para se estabelecer como tradição. Por isso, atentemos para o fato de a tradição ser processada também pelas indústrias culturais, posto que os signos confeccionados por elas inculcam valores e atravessam gerações. A Coca-Cola, Tom & Jerry, as novelas da Rede Globo (sobretudo as retransmitidas no Vale a Pena Ver de Novo), a Bossa Nova, os Beatles, os livros de Tolkien e a Seleção Brasileira de futebol, todos esses constituem exemplos de importantes signos tradicionais.

A tradição possui um estatuto de identidade pessoal e coletiva, na medida em que recapitula e reinterpreta elementos para a sua manutenção. No contexto da globalização as tradições se interpenetram em um ritmo dinâmico e várias delas dialogam com *modi vivendi* alternativos. No aspecto cultural e estético, o Pós-Modernismo se valeu desse contexto global para celebrar as tradições a partir de colagens, pastiches, sobreposições, palimpsestos, uma vez que a estética pós-modernista encadeia vários matizes culturais em produtos industriais. Assim, vários signos culturais circulam no mercado transnacional. Sua difusão, por outro lado, reelabora valores e representações societárias, pois as tradições de comunidades locais são confrontadas por bens simbólicos de uma lógica cultural capitalista (JAMESON, 2006). Contudo, ao passo em que na globalização testemunhamos a disseminação de produtos da Indústria Cultural, reelaborando tradições locais, formas de consumo e estilos de vida, algumas manifestações minoritárias também podem figurar paralelamente em grandes cidades do planeta. Por isso, a globalização não suplanta as tradições, porém a sua lógica de obsolescência imediata vinculada ao Pós-Modernismo e à dinâmica da Modernidade se prostra diante de novas elaborações das representações sociais e, conseqüentemente, em novas distribuições de seus produtos. A acessibilidade a tais produções estético-simbólicas é desigual, pois “(...) barreiras imensas separam o rico e o pobre tanto no plano local quanto no mais global” (GIDDENS, 1997, p. 131).

Podemos, através desses estudos fundeados na tradição, recapitular alguns pressupostos fundamentais. Primeiro, atentemos para o fato de que todas as tradições são inventadas e algumas até reinventadas. Segundo, elas sempre incorporam poder, tendo o ritual e a repetição como grandes características para o seu estabelecimento. Terceiro, elas não são puras, mas podem ressignificar itens precedentes, e quarto, não dependem exclusivamente de um longo tempo para existirem. As tradições não são privadas, mas agem como produtos de pequenos grupos e ou coletividades mais amplas, dependendo, sobretudo, de representantes autorizados para interpretá-las. O mecanismo mantenedor das tradições atua de maneira flexível na globalização, cuja demanda fundamental é a de que os indivíduos construam suas identidades sob uma ordem instável e cambiante, associada à comercialização de produtos e imagens mutáveis. As tradições não desapareceram, porém embora ressurgentes, figuram em muitos casos de maneira pouco hermética, pois a globalização alterou a regularidade de várias tradições, seja perante instituições públicas ou na vida cotidiana, inclusive apropriando elementos simbólicos a partir de finalidades capitalistas.

Mediante dinâmicas da vida cotidiana, a tradição muda e às vezes declina, gerando algumas tensões entre: *ação autônoma versus compulsividade*; *cosmopolitismo versus fundamentalismo* e *dependência versus autonomia*, caracterizadoras de pautas substanciais da contemporaneidade. Neste ínterim, podemos afirmar que a tradição está posta em uma relação contraditória com a estabilidade (Ver APÊNDICE C).

Notamos então que a tradição mantém uma relação de oposição com as identidades, de modo que a conservação dos elementos tradicionais corrobora com a *fixidez identitária*. Contrariamente, a instabilidade das tradições (reapropriadas a partir dos signos da Indústria Cultural) colabora na *fluidez identitária*. O caso da fluidez não implica que as tradições não existam, entretanto que seus usos são engendrados de maneira fortemente consumerista. Por isso, muitas tradições são desterritorializadas, na medida em que saem de seus contextos primevos, para circularem na forma de produtos, souvenirs, arquiteturas pós-modernas e até no discurso das canções contemporâneas. “Em situações mais tradicionais, o senso de identidade é sustentado em grande parte pela estabilidade das posições sociais ocupadas pelos indivíduos na comunidade” (GIDDENS, 2000, p. 57). Mas o que ocorre também é a redefinição do sentido da identidade, quando o uso de signos tradicionais é absorvido como propulsor de estilos de vidas e modos de consumo. Com o redimensionamento dos meios de comunicação e dos modos de produção, as tradições podem ser ressignificadas e embaladas na forma de produtos culturais.

No Brasil, a Indústria Cultural modifica as relações identitárias e os usos da tradição, pois veicula diversamente novos produtos no cotidiano dos atores sociais. Como enfatiza Ortiz (2009a, p. 183) ao importarmos automóveis, chicletes e refrigerantes, não apenas incluímos tais elementos através de relações comerciais, mas adquirimos novas práticas sociais a partir das condutas desencadeadas por esses produtos. Baseado nesses argumentos, Ortiz sustenta que a cultura, as identidades e as tradições não devem reduzir-se unicamente a uma ideia de *nacional-popular*. Em vez disso, a nossa perspectiva conceitual deve ampliar-se para a tese do *internacional-popular*, na medida em que incorporamos às nossas experiências outros elementos importados da Indústria Cultural e que de modo considerável começam a figurar em nossos cotidianos e em nossas relações simbólicas. Com o advento desses signos, outras práticas são geradas e trazem novos modos de sociabilidade.

Toda conduta *significa* algo e participa das interações sociais. Assim, a cultura embora participe de todas as relações sociais, não é igual na totalidade social. “Nem indivíduos soberanos, nem massas uniformizadas⁴⁵” (GARCÍA CANCLINI, 2007c, p. 23). Portanto, distinguimos *cultura* de *sociedade*, mas não as separamos nem as opomos categoricamente, porque a relação entre ambas é simbiótica. As relações de desigualdade devem ser vistas sob outra ótica, porque a antiga divisão de colonizador / colonizado não compreende a dinâmica do *internacional-popular*. O Brasil não apenas importa valores, como também impulsiona seus produtos culturais para outras localidades do mundo, como é o caso da Bossa Nova e das telenovelas da Rede Globo. Porém, isso não implica que não haja desigualdade entre as produções de arte na cultura mundial, mas em vez disso é preciso atentar para a complexidade desses novos quadros de distribuição de bens simbólicos.

Mesmo os cidadãos que não sejam cosmopolitas nem *Jet sets* têm o cotidiano influenciado pela globalização. Tal fato reflete no desenvolvimento de novas tradições, visto que alguns comportamentos são remodelados. Ao sustentarmos que a produção customizada é característica da globalização, apenas observamos uma parte do processo, pois mesmo com as práticas estéticas que propagam identidades flexíveis e o descentramento da tradição, a globalização distribui os seus produtos baseada ainda em uma lógica do Estado-Nação. A produção de objetos por grandes empresas transnacionais implica na transmissão de *patterns* (modelos culturais) tanto de consumo quanto de novas identidades. Um padrão cultural nem sempre uniformiza os indivíduos, mas a influência mundial de símbolos de consumo como *Marlboro*, *McDonald's*, *Nike*, *Adidas*, *Michael Jackson*, *Star Wars* são fortes cânones e

⁴⁵Ni individuos soberanos, ni masas uniformadas.

desencadeiam novas referências de tradições em tempos e espaços variados. A tradição aparece na transmissão de conteúdos culturais que operando diversamente sobre o tempo e espaço. É possível pensarmos a tradição de maneira associada ao folclore, patrimônio e a instituições seculares como alguns museus, academias, bibliotecas, entre outras. Porém, a tradição pode ser entendida a partir de outros conjuntos de instituições e valores cronologicamente mais novos. Neste sentido, a tradição está associada à Modernidade, porque figura na adoção de novos capitais simbólicos. Quando críticos, artistas, empresários e consumidores elegem os Beatles e Michael Jackson como *clássicos* da música, isso implica que eles não devem ser relegados, pois se tornaram canônicos por via de desterritorializações e reterritorializações. “O qualificativo recorta, no próprio terreno da modernidade, tempos distintos; ele nos remete para um passado reatualizado” (ORTIZ, 2008, p. 196).

A desterritorialização aparece como imanente no processo interpretativo das tradições, pois diversos signos culturais podem perder suas fixidades, ajustando-se à polissemia de variados contextos. O desterritorializado corresponde ao modelo cultural que esvazia o seu conteúdo específico. Isso implica na produção replicada pelas redes *fast food*, pelos sucessos musicais e cinematográficos majoritariamente produzidos em inglês e pelas grifes mundialmente famosas, desde as mais baratas, como os tênis All Star, as sandálias Havaianas, as latas Pepsi, as pastilhas Halls, até os artigos mais caros, a exemplo das camisas Lacoste, os relógios Rolex e as guitarras Fender. Renato Ortiz utiliza o exemplo do caubói da Marlboro, um homem forte, viril em meio a cavalos bonitos e com o cigarro na boca. O enunciado do caubói da Marlboro é reforçado quando espalhado globalmente no intuito de torná-lo identificável para muitos consumidores mundiais. “O que esta publicidade faz é capitalizar determinados signos e referências culturais reconhecidos mundialmente” (ORTIZ, 2008, p. 111). O exemplo da Marlboro nos cabe aqui para também pensarmos o poder simbólico com outros ícones da Indústria Cultural. O que pretendemos com essa discussão é observar como as relações dos signos desterritorializados, vinculados a uma lógica de produção cultural globalizante, estão combinadas com outras referências localistas. Nosso estudo de caso baseia-se na canção de Lenine, pois acreditamos que a mesma trata-se de uma prática disseminada por um ator social que parte de um local (inicialmente Recife) até construir uma parceria com outros atores importantes (Carlos Rennó, Lula Queiroga, Paulo César Pinheiro, Dudu Falcão⁴⁶) no processo constitutivo de seu cancionário, quando articula em seu discurso,

⁴⁶Sobre as parcerias Lenine afirmou em uma entrevista no Caderno *Viver*, do Diário de Pernambuco: “Sempre gosto de compor em parceria, porque tem a ver com descobrir sons e palavras que soem verdadeiros e que ajudem a criar um personagem” (ENTREVISTA LENINE). O cancionista elege itens discursivos que soam

um encadeamento de vários signos identitários e tradicionais, fundamentais na mediação entre o *local* e o *global*.

Intertextualmente, Ortiz defende que a memória *internacional-popular* estimula associações de elementos culturais de várias localidades. É esse processo associativo que torna os signos *desterritorializados* *reterritorializados* como novas formas identitárias e práticas de tradição.

A “juventude” é um bom exemplo disso. *T-shirt, rock and roll*, guitarra elétrica, ídolos da música pop e pôsteres de artistas (ou até mesmo Che Guevara, “*Hay que endurecer, pero com ternura*”) são elementos partilhados planetariamente por uma determinada faixa etária. Eles se constituem assim em cartelas de identidade, intercomunicando os indivíduos dispersos no espaço globalizado (ORTIZ, 2008, p. 130).

Tanto as desterritorializações como as reterritorializações ocorrem na música brasileira de maneira relevante. Neste sentido há dois exemplos consideráveis que servem de estímulo para futuras posturas na maneira de fazer e executar as canções: a Bossa Nova e a Tropicália.

Segundo Liv Sovik (2009, p. 93), a Bossa Nova consegue transmitir uma estética de cosmopolitismo brasileiro. Suas características geram ainda fortes celeumas em torno de uma suposta “gênese” compreendida desde o samba do morro, até o *cool jazz*. Mesmo sem creditarmos seguramente alguma raiz maior na Bossa nova, sua estética embaçada possibilitou características peculiares, desde o canto, até a configuração mais famosa de palco (um banquinho e um violão) e, sobretudo, à batida, fortemente influenciada por João Gilberto. A maneira de cantar da Bossa Nova, com suas faixas divididas em inglês e português, somada às vozes de pequena extensão e a poética de *mar, sol, verão* e *barquinho*, foram gradativamente desterritorializadas. No entanto, ao creditarmos essas peculiaridades em sua forma, também sabemos que a Bossa Nova também obteve tal ascensão graças às articulações de um campo artístico, mediadas por intérpretes do quilate de um Frank Sinatra e de uma Ella Fitzgerald. Assim, a Bossa Nova pôde ser caracterizada como “(...) moderna, ‘clean’ e internacionalista” (SOVIK, 2009, p. 117). A um reconhecimento formal como esse, também se depreendeu a circulação social da Bossa Nova, escudada pelas *majors* e em muitos contextos agregada ao *jazz*, música de considerável tradição plástica. Por isso, a Bossa Nova

“verdadeiros”. Esse processo se dá de acordo com a crença de quais itens são legítimos, portanto, “verdadeiros” para as suas canções, além do processo de *consignação*, visto que o *métier* da canção trata-se de um processo arquivístico, cujos atores filtram quais termos ficam, ao passo que eliminam outros, numa espécie de *Mal de Arquivo*, como já vimos a partir de Jacques Derrida.

influenciou consideravelmente artistas brasileiros e também desempenhou um forte papel difusor do Brasil no cenário do *internacional-popular*.

Como outra manifestação artística ampla que se nutriu inclusive da Bossa Nova, a Tropicália pode ser entendida como um paradigma de ecletismo e alegoria (SOVIK, 2009, p. 23), uma solução de síntese em uma época onde a MPB vigente defendia um discurso de música brasileira mais purista e por outro lado deflagrava-se uma Jovem Guarda criticada pela sua “alienação”, ao fazer versões de músicas do *rock and roll* inglês, italiano, francês e espanhol. Gilberto Gil e Caetano Veloso surgem neste bojo como expoentes de um *som universal*, cujo plantel estético mediava ritmos de tradição local com elementos da música *pop*. Na opinião de Sovik (2002, p. 103), o movimento tropicalista e os seus frutos estão relacionados à noção de *internacional-popular* de Ortiz, aproximada de uma perspectiva cultural compreendida por Caetano Veloso, uma vez que ambos entendem o rock como parte de uma herança cultural da humanidade.

Além disso, outra figura crucial na afirmação da Tropicália foi Oswald de Andrade (1978, p. 79), ao propagar sua ideia de Antropofagia como princípio escatológico para a cultura brasileira. Na opinião de Oswald, as formas culturais primeiras constituíam o cerne do matriarcado, onde a propriedade e misoginia eram preteridas. Porém, mediante a consolidação do capitalismo e a exploração do homem pelo homem, a lógica messiânica, (primeiramente fomentada pela cultura persa), alastrou-se de maneira substancial em diversas sociedades, inclusive na brasileira. Esse processo culminou na valorização de uma perspectiva patriarcal das relações sociais, étnicas e de gênero, cujos maiores frutos estavam nas religiões monoteístas e no λογος (logos), ao resumir as coisas da natureza e da sociedade sobre as categorias dualistas (belo / feio; homem / mulher; sagrado / profano). Segundo Oswald, a *tese* principal para compreendermos a cultura ocidental seria a do *homem natural* que precisa buscar na sua ancestralidade matriarcal o refúgio ao *homem civilizado*, sua antítese plena de amarras, escravizada perante o capitalismo, misoginia e pelas instituições patriarcais e exploração humana. Como *síntese*, Oswald propunha o *homem natural tecnizado*, cuja busca por essa condição residia no retorno à idade do ouro da nudez, da inexistência da propriedade. Mas a busca pelo *homem natural tecnizado* compreendia inclusive, combinar o matriarcado com o desenvolvimento industrial, logrando um equilíbrio entre o afã da Modernidade e as tradições remotas da Idade do Ouro. A perspectiva antropofágica serviu de intenso *know-how* para a música da Tropicália, de maneira que ela ainda influencia consideravelmente outros usos estéticos na canção brasileira. Todavia, Eduardo Subiratis (2001) enfatiza que a posição dialética da Antropofagia de Oswald acabou suprimida perante o autoconsumo mercantil e a

espetacularização da vida cotidiana. Como o próprio Subiratis frisa, “(...) o corpo da Antropofagia se transformou num souvenir artístico, em memória poética, em solidificada *promesse du bonheur*” (p. 101). Para ele, a perspectiva da Antropofagia marcadamente estética, artística e política, foi convertida em um valor meramente estilístico na poética brasileira.

O paradigma do ecletismo e do cosmopolitismo propagados pela Tropicália e Bossa Nova, respectivamente, não se resume a uma concepção estática de identidade e tradição. Aventemos para o fato de que o *identitário* e o *tradicional*, assim como o *local* e o *global*, são imprescindíveis categorias de mediação simbólica. Essas mediações de signos culturais decorrem de agenciamentos coletivos, cujos artistas são figuras cruciais em torno desse processo, porque além de impulsionarem uma forma de confecção da arte, possibilitam importantes estratégias de *interculturalidade* no campo artístico.

3.3. – Interculturalidade

Sustentamos a noção de interculturalidade para sairmos da mera oposição entre *local* e *global*. Baseamo-nos a partir da posição de Néstor García Canclini (2007a, p. 28), quando esse propõe que uma reflexão tanto de *identidade* quanto de *tradição* deve ir além do dilema entre defender a identidade ou globalizar-se. Diferentemente, Canclini afirma que compreender a globalização não consiste em acenar exclusivamente para identidades isoladas, mas em vez disso é fundamental refletir sobre a heterogeneidade, a diferença e a desigualdade (tão fortes nas grandes metrópoles e cidades cosmopolitas atuais). A interculturalidade figura na mediação entre o *local* e *global*, porque embora grande parte do consumo se organize em cenários complexos e que não temos controles absolutos sobre eles, os atores sociais podem articular-se a partir de novas discussões políticas importantes, a exemplo dos movimentos sociais que já enfatizamos aqui.

Ortiz também atesta o argumento para além de uma mera cisão entre *local* e *global*. Para ele, ambas as configurações não se encontram uma plena oposição, pelo contrário,

aparecem interligadas. “O pensamento dualista tem dificuldade em operar com categorias que os consideram simultaneamente, mas torna-se difícil decifrar nossa atualidade, se nos encerramos dentro de seus limites dicotômicos” (ORTIZ, 2008, p. 182). O grande paradoxo disso reside no fato de os produtos transnacionais gerarem universalidades, mas ao mesmo tempo possibilitarem alguns ajustes a certos hábitos culturais de determinadas localidades. A partir de tal, enumeramos alguns exemplos: a Coca-Cola que reduziu o tamanho de suas garrafas para atender seu mercado na Espanha, as calças *jeans* brasileiras que são mais apertadas, realçando as curvas femininas, além da McDonald’s na Índia adaptar seu *menu* com pratos vegetarianos e um programa televisivo como o *American Idol* possuir franquias em vários países, onde recebe adaptações e os seus participantes interpretam canções de interesse conforme os seus idiomas. Tais afirmações implicam em uma tensão entre o *local* (cuja assertiva reside na segmentação e partilha de valores culturais de uma comunidade mais restrita) e de outro lado o *global* (marcado por signos padronizados, como reflexo de uma estratégia por lucros desterritorializados). Portanto, entendemos que diversas mediações entre *local* e *global* estão vinculados a dois tipos de agenciamentos fundamentais: a *desterritorialização* (partida de um signo de seu contexto primeiro) para a *reterritorialização* (reacomodação em outros contextos, neste caso, em outras culturas, nações e comunidades).

A produção cultural, vinculada às grandes empresas oligopolistas circula em escala transnacional. Textos, canções e softwares são distribuídos através de redes mais amplas de vendas. Por um lado, essas práticas possibilitam uma troca de informação mais ampla ao envolver mais culturas neste processo. Todavia, essa distribuição ainda permanece assimétrica, pois as limitações econômicas das classes mais baixas tolhe o acesso a esses bens culturais de maneira completa. Isso é visível, por exemplo, nas diferenças entre os que têm acesso às TVs a cabo, dos que apenas desfrutam dos canais abertos. Uma parte dos artistas desempenha um diálogo mais consolidado com produções de várias localidades do planeta, inclusive resignificando suas estéticas e refazendo suas tradições locais. Mas para isso é necessário penetrar em um circuito de arte através de mecanismos flexíveis, como deslocar-se por diversos aeroportos, contar com outros atores sociais fundamentais na legitimação de um trabalho de arte e ou residir em cidades globais. O que entendemos como “cidade global” abarca algumas condições como a forte presença de empresas transnacionais; nichos multiculturais de habitantes, nacionais e estrangeiros; concentração de grupos artísticos e científicos e forte prática turística internacional. Segundo García Canclini (2007a, 165) fazem parte do grupo de cidades globais famosas Nova Iorque, Paris, Berlim, Frankfurt, Tóquio e Hong Kong. Contudo, outras cidades grandes e até tão populosas quanto as mencionadas

acima, apresentam uma tensão mais acentuada entre suas expressões extremas de tradição e o afã de uma modernização global. Barcelona, São Paulo, Cidade do México e Moscou são alguns locais que não atenderam aos requisitos de uma plena característica de cosmopolitismo. Em vez disso, os seus conflitos em torno da forte desigualdade socioeconômica e insegurança obstaculizam suas entradas na cadeia de grandes cidades globais. Mas embora tantos conflitos impeçam a equivalência entre as duas categorias de cidades, novas tendências de consumo cultural se desenvolveram. Como exemplo, lembremos os gostos e estilos de vida profundamente associados às grandes indústrias culturais e que muitas vezes se sobrepõem diante antigos costumes locais.

Embora a perspectiva multicultural conceba as etnias e grupos urbanos na condição de diferentes, frisamos que o multiculturalismo coloca essas categorias sob a perspectiva do relativismo, o que reforça ainda mais a segregação de vários grupos sociais. Em vez de tal, a interculturalidade apresenta-se como uma ação política mais relevante, pois a mesma remete à confrontação e ao entrelaçamento das relações e trocas simbólicas dos diversos grupos e etnias. Então, “(...) *multiculturalidade* supõe a aceitação do heterogêneo; *interculturalidade* implica que os diferentes são o que são, em relações de negociação, conflito e empréstimos recíprocos” (GARCÍA CANCLINI, 2007b, p. 17). A perspectiva da interculturalidade é significativa epistemologicamente na descrição e interpretação das culturas, pois entende as diferenças dos grupos sociais não apenas pelos seus direitos de resistência, mas para as possibilidades de diálogos entre eles.

Os atores sociais tornam-se interculturais ao praticarem formas de mestiçagens, hibridizações entre o tradicional e o afã pelas configurações identitárias descontínuas, além de suprimirem divisões mais rígidas entre alta e baixa cultura.

Na mesma pessoa se combinam a leitura que se ouve em um disco, os livros escaneados, a publicidade televisiva, os iPods, as enciclopédias digitais que mudam todos os dias e diversas imagens, textos e saberes que formigam na palma da sua mão, onde conectas o celular⁴⁷ (GARCÍA CANCLINI, 2007c, p. 15-16).

Contudo, essas práticas coadjuvam diante de várias desigualdades, visto que os capitais culturais e simbólicos em torno das músicas, canções, filmes, programas de TV implicam em diferentes acessos, privilégios, além de certas familiaridades para com esses

⁴⁷En la misma persona se combinan la lectura que se oye en un disco, los libros escaneados, la publicidad televisiva, los iPods, las enciclopedias digitales que cambian todos los días y diversas imágenes, textos y saberes que hormiguean en la palma de tu mano, donde conectas el móvil.

códigos. Os partícipes hegemônicos dessas práticas são as minorias administradoras dos grandes investimentos nos produtos e serviços do entretenimento, destinados aos consumos ainda vinculados ao capital de maneira acentuada. Diversas culturas bastante numerosas são postas em minorias nos mercados globais. Mesmo diante da comunicabilidade dos *mass-media*, as grandes produtoras, distribuidoras, editoras e gravadoras selecionam os escritores, músicos e atores baseados nos critérios de rentabilidade global, na possibilidade desses nomes se promoverem e paralelamente, promoverem o nome de suas marcas como identidades, tradições e modos de consumo. Inegavelmente, esse movimento priva de maneira considerável outros nomes artísticos locais de uma sociedade.

Os atores sociais não são dopados culturais, tampouco vítimas passivas na distribuição dos artefatos culturais de uma sociedade, porém vale salientar que as incorporações de grandes blocos capitalistas tomaram posições consideráveis quanto à produção, distribuição e circulação dos produtos artísticos através de aparatos multimidiáticos. A articulação de empresas capitalistas, munidas pela integração de rádio, televisão, música, notícias, livros, revistas e sítios da internet, tende por um lado a reforçar o papel forte de poucos grupos e conglomerados de mídia. As conexões múltiplas e rápidas constituem um capital social, pois elas podem ser enriquecedoras e ao mesmo tempo desiguais. Essas conexões também implicam novas possibilidades de representação dos indivíduos, pois como disse Daniel Barenboim: “(...) ter múltiplas identidades é não só possível, como eu diria, desejável” (BARENBOIM; apud _____; SAID, 2003, p. 24). A interatividade nos desterritorializa, mas as *majors* não necessariamente veem o público como comunidades musicais, mas sim a sob a ótica da rentabilidade da compra e do consumo de seus produtos. Não faltam diversos blogs e espaços de compartilhamento na internet que, no entanto, estão desigualmente relacionados com outros atores sociais. Com tudo isso, poucos são os que desfrutam flexivelmente de compras, viagens, desterritorializações e construções de um discurso privilegiado. Nesse ínterim, alguns artistas desempenham relevantes mediações simbólicas diante da sociedade atual. Lenine é um deles.

Ainda sobre identidades e tradições, Edward W. Said aponta algumas inflexões nas representações contemporâneas:

Quando se diz que “existe uma identidade alemã” ou “existe uma tradição alemã”, tem-se de admitir isso e reconhecer que identidades e tradições não são todas iguais; naturalmente o que entra na criação desta ou daquela tradição, seja ela inglesa, alemã ou árabe, é outra história – mas eu acho que é preciso ter a coragem de dizer: “sim, existe uma identidade egípcia, alemã, francesa ou judaica de algum tipo”, que não é pura em si mesma. Que se compõe de diferentes elementos. Mas que tem um

som coerente e uma personalidade ou perfil próprios, por um lado. E, por outro, é preciso dizer: “Sim, existe essa identidade”, principalmente em se tratando de um alemão, de um árabe, de um judeu ou de um americano, e acrescentar: “Sim, ela não só é diferente, como é melhor”. Quer dizer, essa é a lógica inerente da coisa. Portanto, a missão humanística tem de conseguir manter a diferença, mas sem a dominação e a belicosidade que normalmente acompanham as afirmações de identidade. E isso é extremamente difícil. Estamos remando contra toda maré possível e imaginável (SAID, apud BAREMBOIM; _____, 2003, p. 159).

Não é de todo cabível propormos aqui quaisquer soluções para os conflitos identitários. Porém, em vez disso, compreendemos que a arte pode desempenhar possibilidades emancipadoras para os atores sociais. Mais especificamente, práticas interculturais bastante compensatórias podem surgir, na medida em que as identidades e tradições sejam retrabalhadas não apenas em um discurso de pluralidade cultural e social, mas na idealização de um projeto inclusivo através da música e da canção.

Capítulo IV

Identidade e Tradição na Poética de Lenine

Considerando as reflexões previamente desenvolvidas sobre identidade e tradição, passaremos agora para uma discussão acerca dessas categorias sociológicas na poética de Lenine. Vale salientar que entendemos a poética de Lenine como algo coletivo, já que Lenine construiu grande parte de suas canções com mais pessoas, além desse cancionista recorrer frequentemente a mecanismos intertextuais. Mesmo com a seleção de um *corpus* para uma análise do discurso, não nos ateremos unicamente aos apontamentos literários das canções, pois reiteramos que é também imprescindível considerarmos aspectos sonoros e instrumentais inclusos no cancionário de Lenine. Pretendemos aqui descrever também algumas passagens estróficas que sinalizem os usos e mesclas de vários instrumentos, além de alguns efeitos aplicados na mixagem de seus discos.

Esclarecemos de antemão que optamos por desenvolver as análises das canções de Lenine através de uma ordem discográfica bem cronológica, no intuito de torná-las mais situáveis tanto para o conhecedor prévio dos trabalhos de Lenine, quanto para outros pesquisadores interessados neste assunto. Historicamente, nossa divisão compreende os discos desde 1993 até 2008, pois é neste intervalo que Lenine catapulta as suas canções para integrar de maneira crescente uma posição social de prestígio no campo artístico, sendo até adjetivado como um cancionista “brasileiramente universal” (GARCIA, 2004, p. 46).

Para analisarmos o cancionário de Lenine, propomos uma substituição do termo linguístico *locutor* pelo conceito de *cantor*, pois a nossa modalidade discursiva consiste em uma *canção*, portanto possuindo uma existência semiótica peculiar. Nesse caso, o *cantor* nem sempre é Lenine, ao contrário, o *cantor* pode ser qualquer um que se aproprie dos discursos existentes dessas canções e veicule oralmente suas mensagens. Então, é necessário diferenciarmos o *cancionista* do *cantor*, pois enquanto o primeiro confecciona uma canção e às vezes a interpreta, o segundo interpreta sem necessariamente criá-la.

4.1 – Olho de Peixe

O primeiro álbum de nossa análise é *Olho de Peixe*, encabeçado por Lenine e pelo percussionista Marcos Suzano. O disco foi lançado em 1993 pelo antigo selo *Velas*, pertencente a Ivan Lins e a Vítor Martins e que foi fundamental para a visibilidade tanto de Lenine quanto de outros nomes da música brasileira como Chico César e Guinga. As canções de *Olho de Peixe* foram interpretadas *a posteriori* por diversos artistas como Badi Assad, Paula Morelembaum, Elba Ramalho, Luiza Possi, Ney Matogrosso e Mônica Salmaso.

A primeira faixa de *Olho de Peixe*, intitulada *Acredite ou Não* foi escrita por Lenine e Bráulio Tavares. Bráulio é um escritor nascido em Campina Grande na Paraíba e que posteriormente radicou-se em Recife, Minas Gerais, Salvador e Rio de Janeiro. Ele estudou cinema e desempenhou alguns trabalhos vinculados à literatura de *Science Fiction*, que por sinal influenciará outro disco de Lenine, chamado *O Dia em que Faremos Contato* (1997), a ponto de várias passagens poéticas escritas por Bráulio estarem no encarte desse disco. Já em *Olho de Peixe*, a maioria das suas faixas está notadamente marcada pelo violão de nylon de Lenine e por instrumentos percussivos tocados por Marcos Suzano. Aqui, existe uma ênfase na quantidade menor do aparato instrumental. *Olho de Peixe* é um álbum com um discurso musical mais enxuto, pois recorre de modo prioritário ao violão e à percussão. Nele, pouco aparece um recurso eletrônico, programação, ou guitarra elétrica. As pausas e a ausência de alguns instrumentos dão vazão ao componente do silêncio. Quando entrevistado por Paulo César Pereio no programa *Sem Frescura* do Canal Brasil, Lenine comentou sobre a estruturação de sua musicalidade.

Eu sou adepto do silêncio, cara. O meu som é o que é, e eu sou reconhecido por ele pela ausência do som que eu pratico. Na hora que eu faço um *groove* de violão, é mais importante pra mim aquela pausa (...). Na verdade, no meu caso é porque o meu primeiro instrumento foi bateria. Aí eu tinha uma independência nas mãos (LENINE, apud LENINE; PAULO CÉSAR PEREIO).

O violão aparece como instrumento mor nos registros discográficos de Lenine e também nas suas performances dos palcos. Seu estilo violonístico dialoga com vários ritmos da música brasileira e de outras musicalidades desterritorializadas como o *rock*. Isso reflete na maneira de tocar de Lenine, quando ele se vale de bases da guitarra elétrica adaptadas ao

violão de nylon em algumas canções. Especificamente, boa parte das gravações violonísticas de Lenine deu-se através do modelo Tárrega da marca Di Giorgio. Esse violão faz parte de uma linha com um acabamento bem aprimorado na madeira, utilizando alguns tipos de Jacarandá e modificando o seu desenho (a boca do Tárrega é oval, diferentemente de outros violões mais convencionais, cujas bocas são circulares). Sobre o violão, Lenine fala:

O violão é árabe; descende do alaúde. E no Brasil (...) aqui quando ele chegou ele ganhou uma escola mesmo. Mão de Vaca, Dilermando Reis, Canhoto da Paraíba... Depois os grandes nomes, como Baden Powell, Egberto Gismonti... Aí você vai pro universo popular onde Jorge Ben, Gilberto Gil, Djavan... Existe uma linha evolutiva. João Bosco, cara. João Bosco é outra coisa... Então o violão aqui no Brasil tem uma história muito poderosa e eu acho que de alguma maneira eu sou filho disso tudo aí, dessa linha evolutiva desse violão brasileiro. Com o *Rock 'n' Roll* na veia. Isso é verdade. Eu acho que essa atitude mesmo de amplificar a sujeira do instrumento é meio *Rock 'n' Roll*. Na maioria das vezes, quando você vai aprimorando o instrumento, você vai descobrindo quais são os defeitos. Ora, pra mim o defeito é o acerto. Quando você erra, você abre uma possibilidade de fazer outra coisa e descobrir outro som. Tem sido assim o violão pra mim. Eu não estudei assim, pra ser violonista, ele foi o meu amigo na hora de compor ao longo desses anos todos (Lenine – A Evolução do Violão Brasileiro).

Lenine aqui se coloca na condição de filho (e até como um herdeiro cultural) de uma “linha evolutiva” do violão brasileiro. Como enfatiza Jacques Derrida (2001b, p. 21), a ideia de herança consiste não apenas em uma reafirmação, mas em contextos e instantes diferentes, ela significa uma filtragem, uma escolha, uma estratégia. Neste sentido, Lenine elabora um discurso de uma tradição violonística brasileira, mapeando diversos nomes associados ao instrumento; desde Dilermando Reis e Canhoto da Paraíba até expoentes mais novos como Jorge Ben, Gilberto Gil, Djavan e João Bosco. Ao mesmo tempo, seu discurso sinaliza para o *Rock 'n' Roll*, produto cultural desterritorializado por excelência, mas que acaba reterritorializado na musicalidade de Lenine sob o prisma de uma influência. O discurso de Lenine também faz coro ao argumento de Luiz Tatit (2007) de que o cancionista nem sempre se legitima como um virtuoso de um instrumento. O mais importante nesse *métier* é o casamento entre as palavras e o discurso sonoro, algo que exige uma habilidade diferente de uma composição instrumental, pois é fundamental o manejo de uma retórica e de recurso de literários para fazer-se uma canção.

Lenine estabelece um vínculo com outras figuras artísticas importantes no processo cancionista. Dudu Falcão, Lula Queiroga, Arnaldo Antunes, Paulinho Moska, Paulo César Pinheiro, Carlos Rennó e Bráulio Tavares são alguns exemplos. Mediante incompatibilidades das agendas de todos esses nomes com o dia-a-dia de Lenine, o processo em torno da canção acabou desenvolvido por via de alguns recursos tecnológicos. Embora dentro de uma

compressão do tempo e do espaço, Lenine e os seus amigos conseguem redefinir procedimentos para fazer algumas canções, pois elas também são resultado de construções em momentos e lugares diferentes, até culminarem em uma versão discográfica. No Programa do Jô, exibido na Rede Globo em 2008, Lenine foi perguntado se ainda compunha as suas canções pela secretária eletrônica. O cancionista respondeu:

Pra compor? Sempre. Na verdade os meus parceiros, ou pelo menos a maioria deles são tão atarefados quanto eu. Então a gente não tem tempo muito não. Na maioria das vezes é pela secretária eletrônica mesmo. Você deixa um estímulo ali; uma frase, uma coisa, uma melodia e aí o cara deixa no outro dia e você vai compondo. No final das contas você tá cheio de informação que é um bocado de caco e dá um trabalho de juntar depois (...) Eu uso de outras maneiras também. Se lembra daqueles antigos gravadores de repórter, que era um minicassete bem pequenininho? Até hoje eu tenho um daquele que é muito bacana e é muito útil, porque em qualquer lugar que você tem, teve aquela ideia; pegou, pum, já foi. Tem hoje em versão digital. Eu também tinha um, mas quebrou rapidamente. Esse é duro na queda, tá comigo há anos. Eu tinha comprado um estoque grande que nunca acaba (...) é aquela história: enquanto tiver bambu tem flecha; flecha e flauta (LENINE; JÔ SOARES).

Visto um pouco dos aspectos cancionísticos de Lenine, passaremos para uma observação dos signos literários em seu cancionário; a começar pela canção *Acredite ou Não*, gravada no disco *Olho de Peixe*, em 1993.

Deu raposa na cabeça
Deu bicho no pé do samba
Deu federa na muamba
E deu surfista na central
Deu entulho no canal e no jornal deu a notícia
Que no cofre da polícia muita prova se escondeu

Estranho! Bizarro!
Tudo isso aconteceu,
Acredite ou não... inesperado!
Normal só tem você e eu

Metaleiros no maraca
Japonês na apoteose
Caretice no panaca
E overdose no esperto
Tempestade no deserto
Maremoto na piscina
Rififi na palestina
Banguê-banguê no borel

Estranho! Bizarro!
Tudo isso aconteceu,
Acredite ou não... inesperado!
Normal só tem você e eu.

Quando o mar não tá pra peixe
Jacaré vai de canoa

Quando a banda não é boa, vai play-back e tudo bem...
 Nesta vida sempre tem uma surpresa de emboscada,
 Muita carta foi marcada e muito jogo se perdeu

Estranho! Bizarro!
 Tudo isso aconteceu,
 Acredite ou não... inesperado!
 Normal só tem você e eu.

Acredite ou Não apresenta em sua primeira estrofe, uma simbologia à excentricidade na figura da *raposa*, um animal pouco convencional à fauna brasileira. Já que a palavra *bicho* entremeia *raposa*, há também um trocadilho com o *jogo do bicho*, de modo que um resultado como a *raposa* seria algo insólito. O termo *bicho* remonta a uma doença popularmente conhecida como *bicho de pé*. A seguinte frase *Deu bicho no pé do samba*, ressalta num sentido metafórico, que o samba estaria aberto a novas tendências estéticas e sonoras, ou que haveria uma profusão de novidades estimulando algumas mudanças no samba. Vale salientar que em *Acredite ou Não*, o ritmo imprimido não corresponde à cadência de um samba de breque, bossa nova, ou de um partido alto. Em vez disso, a canção utiliza uma levada mais próxima de uma canção *pop*, ao mesmo tempo em que desenvolve esse ritmo a partir do violão de nylon, surdo, tubo sonoro, ganzá, tantã, pandeiro, caixa de guerra e *cowbell*. No quesito poético, a primeira estrofe remonta a problemas urbanos do cotidiano, como contrabando – *federa na muamba* (o confisco da Polícia Federal sobre bens ilegais), o risco de vida em *surfista na central* (alusão às pessoas que surfavam em cima dos trens da Estação Central do Brasil), à poluição descrita em *entulho no canal*, à relevância da Imprensa como personagem de um cotidiano urbano *no jornal deu a notícia* e à corrupção vista em *Que no cofre da polícia muita prova se escondeu*.

A segunda estrofe serve de refrão para a canção. Ela remonta aos fatos da primeira estrofe considerados pelo locutor como *Estranho! Bizarro! / (...) inesperado*. Partindo para a ideia de “normalidade”, o cantor sinaliza que apenas ele e o ouvinte são “normais”, quando frisa *Normal só tem você e eu*.

No desenlace da mesma canção, estão combinados signos que à primeira vista podem parecer distantes, mas que revelam uma proposta desconstrucionista. No verso *Metaleiros no Maraca*, há uma correspondência ao termo *metaleiro*, ou seja, uma lexicalização alternativa àqueles que tanto consomem quanto mantêm algum vínculo com o gênero de música *metal*, mas que o fato de serem *metaleiros* não os exime de frequentar o *Maraca*, estádio de futebol Mario Filho, popularmente conhecido como Maracanã. Esse verso está carregado de intertextualidade, pois traz em sua passagem duas gírias socialmente popularizadas:

Metaleiros e Maraca. Esses termos não apenas revisitam qualquer associação canônica entre samba e futebol, mas também demonstram que ouvintes e apreciadores de metal também podem curtir uma partida de futebol no Maracanã. Na passagem subsequente, há um japonês frequentando a *Apoteose*, praça elaborada por Oscar Niemeyer em 1983 como parte integrante do complexo do sambódromo no Rio de Janeiro. Posteriormente, outros signos surgem: a *Tempestade no Deserto*, um termo que sinaliza a geopolítica, pois remete ao nome da operação das tropas dos Estados Unidos na Guerra do Golfo em 1991 (algo bem recente quando do lançamento de *Olho de Peixe*, em 1993). A canção também cita desastres ambientais como o *maremoto na piscina* e conflitos bélicos e políticos na Palestina, além da violência carioca, evidenciada no tiroteio no morro do Borel.

A quinta estrofe estabelece outros exemplos de intertextualidade. Ao reelaborar alguns ditados populares como: “Em rio que tem piranha Jacaré nada de costas” para o seguinte formato: “Quando o mar não tá pra peixe / Jacaré vai de canoa”. Esta frase apresenta itens semelhantes à expressão mais conhecida na cultura popular, pois ambas elencam a associação entre *peixes* e *Jacaré*. Mas a primeira menciona *nado* e a segunda, *canoa*. Este exemplo reforça o argumento de Fairclough (2008) de que a intertextualidade pode ser uma resposta, como citação e até uma resignificação de seu discurso referencial. A canção ainda indica o uso do *play-back* em caso de bandas de má qualidade, recurso bastante usado na música contemporânea com a estética do pastiche. Para concluir a descrição de exemplos bem heterogêneos, o autor associa a vida a surpresas que atuam metaforicamente como “emboscadas”, e mesmo que as “cartas estejam marcadas” é impossível ganhar todo esse jogo em que consiste a vida. É impossível adivinhar de modo pleno as suas possibilidades da vida.

Em se tratando do uso de seu violão, Lenine afirma que “(...) são pouquíssimos acordes; só tem uma cachorradazinha na maneira como a gente toca e também o fato de só usar as três cordas graves do violão” (D, A, E). O privilégio dessas cordas mais graves no violão também converge esteticamente para uma influência guitarrística de Lenine, especificamente com as bases melódicas do *rock*. Além disso, a quantidade de acordes nesta canção é pequena. Basicamente, Lenine utiliza uma base de F#m7/4; um contracanto de E5 e F#m6; A5 e durante o refrão acrescenta o B5.

A sétima faixa de *Olho de Peixe* contém duas canções (ambas feitas por Lenine e Bráulio Tavares). A primeira, bastante curta, é cantada *a capella* e apresenta importantes significados em sua mensagem oral. Ela chama-se Caribenha Nação:

Lá
 Onde o mar bebe o Capibaribe
 Coroado leão
 Caribenha nação
 Longe do Caribe.

Em *Caribenha Nação* aparece o Capibaribe, um dos principais rios que cortam Pernambuco e que além da sua notoriedade geográfica e localização já foi apreendido em odes poéticas por outras figuras importantes como Capiba, João Cabral de Melo Neto e Carlos Pena Filho. O Capibaribe foi absorvido como tema discursivo por muitos expoentes das artes e vigora até hoje como um signo de uma poética tradicional. O encontro sugerido por Lenine *Onde o mar bebe o Capibaribe* ocorre no Recife. A canção estabelece um paralelismo entre o Caribe e o Capibaribe, ao frisar que entre as duas localidades há alguma similitude. O termo *nação* pode ser entendido segundo uma construção de comunidade imaginada (ANDERSON, 2008) e conseqüentemente restritiva. Outro aspecto relevante é o verbete *Coroado Leão*. Aqui, o termo liga-se ao Maracatu Leão Coroado, pois na íntegra, a canção utiliza o ritmo do maracatu de maneira principal, desinflacionando outras polissemias através de um discurso musical. A respeito do Maracatu Leão Coroado, o próprio Lenine comenta:

A maior expressão da cultura afro-brasileira é sem dúvida o maracatu. Eu que tive a felicidade de nascer recifense e de ser criado em meio a tanta diversidade cultural, adquiri muito cedo o gosto pela música de rua, a dança de rua, a cultura da rua, e em matéria de Rua, não creio que exista outro lugar como Pernambuco. Ciranda, Coco, Caboclinho, Bumba-meu-boi, Frevo, Pastoril, Nau Catarineta, Repente, Xote, Xaxado, Baião, Quadrilha, etc. São tantas expressões da cultura popular que é possível se perder diante de tanta exuberância, de tanta pluralidade e beleza. Mas o maracatu, acima de todos, me comove profundamente. Me comove pela realeza de sua dança e a imponência de sua coroação, me comove pela diversidade de seus personagens e a complexidade de seu cortejo, e além de tudo, me comove pela riqueza de seus ritmos e pelo banzo de suas loas. Maracatu é beleza elevado ao cubo. É o híbrido poderoso conclamando a mistura e é a cara mestiça do Brasil.

Aqui Lenine veicula um discurso de orgulho pernambucano, pois atribui uma série de expressões artísticas ao estado: Ciranda, côco, caboclinho, Nau Catarineta – e associa todas elas a partir do termo “pluralidade” e “beleza”. Depois, ele destaca o maracatu como ritmo acima de todos através dos termos classificatórios “imponência”, “diversidade”, “complexidade”, “riqueza”. Por fim, ele conclui seu depoimento elencando o maracatu como “híbrido poderoso” para “a cara mestiça do Brasil”. Essa perspectiva reforça ainda mais a possibilidade de vermos em Lenine um discurso mediador e congregador dessas expressões estéticas. Após *Caribenha Nação*, Lenine faz uma introdução em seu violão num andamento de maracatu, acrescido pelo instrumental de Marcos Suzano. Destarte, inicia-se *Tuaregue Nagô*, a segunda canção desta faixa:

É a festa dos negros coroados
 Num batuque que abala o firmamento;
 É a sombra dos séculos guardados
 É o rosto do girassol dos ventos.

É a chuva, o roncar de cachoeiras,
 Na floresta onde o tempo toma impulso,
 É a força que doma a terra inteira
 As bandeiras de fogo do crepúsculo.

Quando o grego cruzou Gibraltar
 Onde o negro também navegou,
 Beduíno saiu de Dacar
 E o Viking no mar se atirou.

Uma ilha no meio do mar
 Era a rota do navegador,
 Fortaleza, taberna e pomar,
 Num país tuaregue e nagô.

É o brilho dos trilhos que suportam
 O gemido de mil canaviais;
 Estandarte em veludo e pedrarias
 Batuqueiro, coração dos carnavais.

É o frevo, a jogar pernas e braços
 No alarido de um povo a se inventar;
 É o conjuro de ritos e mistérios
 É um vulto ancestral de além-mar.

Quando o grego cruzou Gibraltar
 Onde o negro também navegou,
 Beduíno saiu de Dacar
 E o Viking no mar se atirou.

Era o porto para quem procurava
 O país onde o sol vai se pôr
 E o seu povo no céu batizava
 As estrelas ao sul do Equador.

Na primeira estrofe, o maracatu está nos elementos instrumentais e lexicais. Um evento popular como a *Festa dos Negros Coroados* aparece encadeado com o termo *batuque*. Um aspecto de historicidade aparece em *sombra dos séculos guardados*, e o *girassol dos ventos* faz um trocadilho com a rosa dos ventos (instrumento de orientação das direções e dos pontos cardeais). Entre a primeira e a segunda estrofe, encontramos oito itens que sugerem uma descrição paisagística, alimentando um discurso naturalista e um imaginário pitoresco / paradisíaco do *país tuaregue e nagô*: *firmamento*, *ventos*, *chuva*, *cachoeiras*, *floresta*, *terra*, *fogo*, *crepúsculo*.

Já na terceira e a quarta estrofe, está posto um discurso de miscelânea entre diversos matizes étnicos. O *mar* figura como definidor do tempo e do espaço, pois é nele que navegam três etnias distintas; o *grego*, o *negro* e o *viking*. Além disso, quando a canção remonta para

Gibraltar, imprime o elemento cultural ibérico na ancestralidade do *país tuaregue e nagô*. Conjuntamente, as rimas entre *Gibraltar* e *Dacar* não apenas figuram como recursos estéticos, mas transmitem uma ideia de confluência cultural, desse modo, de interculturalidade. Vale salientar que a percussão tem um papel importante na constituição de um discurso sonoro e que se combina com a mensagem literária. Em *Tuaregue Nagô*, a presença do *derbak*⁴⁸ amplifica uma discursividade arabesca na canção, além do pandeiro, cujo efeito sonoro no maracatu assemelha-se com um *darf*⁴⁹. Neste ínterim, outros personagens vinculam-se à África. Enquanto o *beduíno* e o *tuaregue* sugerem o nomadismo e o deserto africano, o *nagô* traz a marca da negritude associada historicamente ao processo de formação do Brasil. A passagem *Fortaleza, taberna e pomar* aborda a junção de práticas socioculturais diferentes em um mesmo país, onde há possibilidades identitárias diversas. Aqui, “fortaleza” indica força, resistência, “taberna” a devassidão, o profano, o dionisíaco e o “pomar” o sedentarismo, a garantia de uma permanência e do estabelecimento de um lar.

Nos versos *É o brilho dos trilhos que suportam / O gemido de mil canaviais*, uma expressão de dor e sofrimento é sugerida com a palavra *gemido*. Mas essa passagem também suscita uma coexistência entre uma ferrovia e um canavial. A ferrovia implica um processo de modernização, redefinindo o tempo e o espaço, ao passo em que o canavial idealiza um contexto agrícola da ancestralidade de uma *plantation* (latifúndio monocultor e escravista característico no Período Colonial do Brasil). Na mesma oração, os *trilhos* são os agentes que suportam o *gemido de mil canaviais*. Uma menção como essa serve de emblema para pensarmos algumas cidades da Zona da Mata pernambucana, que mesmo com a desativação das suas companhias ferroviárias, ainda possuem trilhos esquecidos marcando os seus solos. Outro tema que utiliza aspectos do imaginário são os termos referentes ao carnaval. *Estandarte em veludo e pedrarias*, estão ligados ao *batuqueiro* e ao *coração dos carnavais*; palavra que conclui a sexta estrofe e logo sucede o primeiro substantivo da sétima estrofe, que é *frevo* (ritmo conhecido pela conciliação com a poética carnavalesca, principalmente de Pernambuco) e que na oração é o sujeito de caráter performático, a ponto de *jogar pernas e braços / No alarido de um povo a se inventar*. O frevo é um condicionante para a euforia nesta narrativa porque ele também implica *no alarido de um povo a se inventar*. O termo *povo* nesta parte da canção sugere uma identidade ligada à autoinvenção e que ainda é um dever. Assim, a representação de um povo, ou de uma nação é um processo de redefinição. Na última estrofe de *Tuaregue Nagô*, há uma construção metafórica entre *país* e *porto*. O *país*

⁴⁸ Instrumento de percussão característico da música árabe

⁴⁹ Pandeiro árabe de pele caprina.

tuaregue e nagô aparece mais uma vez associado a elementos pictóricos de ode: *sol, céu, estrelas, sul do Equador*, ilustrando ainda mais a definição de algo paisagístico relacionado ao nordeste brasileiro e mais especificamente, a Pernambuco.

A terceira canção de nossa análise chama-se *Leão do Norte*. Ela tornou-se famosa de maneira considerável em Pernambuco, por apresentar vários signos alusivos à cultura desse estado, ou pelo menos por remeter às convenções e cânones de uma dita “cultura pernambucana”. Alguns depoimentos sugerem até que a música virou “uma espécie de hino não oficial do estado” (TELES, 2008), posto que itens textuais presentes nas mensagens poéticas se somam ao ritmo similar a um caboclinho. Entretanto, embora a canção remonte a signos de uma tradição cultural pernambucana, um dos partícipes na confecção de *Leão do Norte* é Paulo César Pinheiro, nascido no Rio de Janeiro e famoso por seu estatuto de letrista responsável por mais de “1500 composições” (RODA VIVA, 2004). Paulo César Pinheiro tornou-se uma figura de destaque na música brasileira ao desenvolver a sua atividade de letrista de maneira predominante no samba. Por outro lado, ele também dialoga com outras vertentes rítmicas do campo de produção musical. O fato de um letrista famoso como Paulo César Pinheiro juntar-se a Lenine para compor uma canção alusiva a cânones da cultura pernambucana é importante para desconstruir a ideia de que o pertencimento só pode forjar-se a partir de um olhar interno, neste caso, unicamente por intermédio de um ator social que vivencie a cultura de uma sociedade de forma imanente. Ao contrário, outros indivíduos que não dispõem de uma identidade política associada a determinado grupo, nação ou estado, podem partilhar quiçá conhecer traços marcantes de várias tradições.

A canção *Leão do Norte* indica condição. Seu verbo articulador é o *ser*, neste caso, conciliado à identidade. Essa identidade pode claramente entrelaçar-se com a tradição para estabelecer uma mensagem (leia-se mensagem poética) endereçada a algum público específico no intuito de ufanismo e promover um tipo de pertencimento.

Sou o coração do folclore nordestino
 Eu sou Mateus e Bastião do Boi Bumbá
 Sou o boneco do Mestre Vitalino
 Dançando uma ciranda em Itamaracá
 Eu sou um verso de Carlos Pena Filho
 Num frevo de Capiba
 Ao som da orquestra armorial
 Sou Capibaribe
 Num livro de João Cabral

Sou mamulengo de São Bento do Una
 Vindo no baque solto de Maracatu
 Eu sou um alto de Ariano Suassuna

No meio da Feira de Caruaru
 Sou Frei Caneca do Pastoril do Faceta
 Levando a flor da lira
 Pra nova Jerusalém
 Sou Luis Gonzaga
 Vou dando um cheiro em meu bem (Eu sou do manguê também)

Eu sou mameluco, sou de Casa Forte
 Sou de Pernambuco, sou o Leão do Norte

Sou Macambira de Joaquim Cardoso
 Banda de Pifo no meio do Carnaval
 Na noite dos tambores silenciosos
 Sou a calunga revelando o Carnaval
 Sou a folia que desce lá de Olinda
 O homem da meia-noite puxando esse cordão
 Sou jangadeiro na festa de Jaboatão
 Eu sou mameluco...

Na primeira estrofe de *Leão do Norte*, percebemos que a canção engendra signos considerados pernambucanos, tais como o *coração do folclore nordestino*, *Mateus* (um dos principais personagens do reisado, uma expressão popular caracterizada pela grande comicidade de suas performances); além de *Bastião do Boi Bumbá*. A lista prossegue com *boneco de Mestre Vitalino* (artista de Caruaru, famoso pelas pequenas esculturas de bonecos humanos e de animais feitos no barro), *ciranda em Itamaracá* (ritmo associado simbioticamente à dança e disseminado em Pernambuco, cuja localidade mais canônica é a Ilha de Itamaracá, onde seu expoente mais conhecido é a artista Lia de Itamaracá).

Da quinta à nona estrofe, uma justaposição de itens remetentes a expressões culturais sugerem a identidade como palimpsesto, cujo agrupamento de expoentes culturais dá-se através de passagens intertextuais. *Eu sou um verso de Carlos Pena Filho / Num frevo de Capiba / Ao som da Orquestra Armorial*. O Movimento Armorial surgiu em Pernambuco na década de 1970, tendo como um de seus ilustres propagadores, Ariano Suassuna. A estética armorial divulgava uma proposta de exaltar alguns folgedos nordestinos a partir da mescla com a música erudita e a literatura quinhentista da Península Ibérica; um projeto de influência do *Nacional-Popular*. O movimento desenvolveu-se na pintura, poesia, xilogravura, dança, prosa, teatro e música, sendo a Orquestra Armorial de Câmara um dos grupos musicais de maior destaque desse movimento. Em 1975, seu primeiro disco foi lançado pela gravadora Continental, contendo 12 faixas compostas por Cussy de Almeida, Guerra Peixe, José Tavares de Amorim e Capiba. Por sua vez, a poesia de Carlos Pena Filho, referida na canção *Leão do Norte* aparece ligada à música de Capiba. Deveras, ambos estabeleceram algumas parcerias, sendo a canção *A Mesma Rosa Amarela* talvez o mais ilustre exemplo, pois é um resultado artístico bastante elogiado por alguns críticos, a ponto de Tárík de Souza (2002) dizer que *A*

Mesma Rosa Amarela é uma “incursão de Capiba no samba modernista de acento bossa-nova”.

Em *Leão do Norte*, a intertextualidade aparece também na palavra *Capibaribe*, que diz respeito à representação livresca do rio por João Cabral de Melo Neto. Notemos aqui, mais uma vez a presença deste rio na poética de *Olho de Peixe*, pois ele também já aparecera em *Caribenha Nação*. Além do Capibaribe, há o *mamulengo* (uma espécie de boneco fantoche, muito comum nas artes cênicas em Pernambuco) que em *Leão do Norte* está vinculado ao município de *São Bento do Una*, no agreste pernambucano. O *baque solto de um maracatu* (um estilo de maracatu presente na zona rural de Pernambuco que tem como característica os caboclos de lança, desfiles com estandartes e cores múltiplas de pedrarias) também figura na estrofe. A intertextualidade prossegue em: *Eu sou um auto de Ariano Suassuna / No meio da Feira de Caruaru*. Em seguida, a canção reporta a Frei Caneca, um dos líderes da Confederação do Equador em 1824, poetizado por João Cabral de Melo Neto em o *Auto do Frade* (2006) e associado à resistência republicana baseada no modelo iluminista deflagrada em Pernambuco. Outros verbetes relevantes são incorporados no discurso, como o *Pastoril do [Velho] Faceta* (um personagem do estilo profano de pastoril interpretado por Constantino Leite Moisakis, nascido em Carpina em 1925), a *Flor da Lira* (bloco carnavalesco misto fundado em 1920 no Recife, expoente do estilo frevo canção), *Nova Jerusalém* (teatro ao ar livre construído por Plínio Pacheco no distrito de Fazenda Nova, município do Brejo da Madre de Deus em Pernambuco, onde ocorre o espetáculo da Paixão de Cristo todos os anos durante a Semana Santa). Os versos subsequentes *Sou Luiz Gonzaga / E vou dando um cheiro em meu bem*, revelam algo curioso na trajetória poética de Lenine, pois mediante o sucesso do Movimento Mangue-Bit, impulsionado nos anos 1990 com Chico Science & Nação Zumbi, este verso sofreu modificações. Quando Lenine regravou *Leão do Norte* no DVD *Acústico MTV* (2006a), esse trecho foi registrado da seguinte maneira: *Sou Luiz Gonzaga / Eu sou do mangue também*”. Aqui reside uma passagem apologética ao MangueBit, ilustrando um novo agenciamento de Lenine em torno de seu material artístico. Notemos também que essa prática consiste na incorporação do MangueBit no painel de tradições consideradas pernambucanas no discurso de Lenine. Por sinal, o próprio Lenine já comparou Chico Science a nomes ilustres da música mundial como “Bob Marley” (LENINE, apud TELLES, 2003, p. 71). Lenine ainda se reapropriou esteticamente da influência de Chico ao interpretar a canção *Rios, Pontes e Overdrives* no disco *O Dia em que Faremos Contato* (1997) e na gravação de *Samba e Leveza*, faixa integrante do álbum *Labiata* (2008). *Samba e Leveza* foi iniciada por Chico Science e apresentada a Lenine por intermédio de Goretti, irmã de Chico, passados alguns

anos de sua morte. Segundo Lenine, a canção precisou passar por algumas modificações *a posteriori*. “A letra que eu fiz, que eu mescliei com esses fragmentos do Chico, fala do nosso encontro. Foi na leveza, só sentimento, (...) foi na delicadeza... Só aí que eu descobri uma maneira de fazer que eu achei que tinha a ver com o processo todo do disco.”(Lenine Entrevista Labiata - parcerias).

No refrão de *Leão do Norte*, ocorre uma sequência autoafirmativa (pois as orações estão na primeira pessoa – Eu sou) *mameluco*, de *Casa Forte*, de *Pernambuco*, o *Leão do Norte*. Esses quatro termos são chaves para desencadear uma identidade porosa, diversa, na relação de comunidades imaginadas, mas que ao mesmo tempo é crucial para a sustentação de um discurso ancorado em tradições. Outros itens interligados à representação de um Pernambuco tradicional aparecem na íntegra. A *macambira* (espécie de bromélia espinhosa muito comum em locais do Nordeste Brasileiro) está relacionada a *Joaquim Cardoso*, (nascido no Recife ao fim do século XIX e famoso pela diversidade de sua atuação, seja na poesia, na engenharia, arquitetura ou como professor universitário e desenhista), a *banda de pifo* liga-se ao *canavial*, à *Noite dos Tambores Silenciosos* (cerimônia que ocorre nas segundas-feiras de carnaval no Pátio do Terço do recife em homenagem aos negros falecidos, onde se entoam cânticos do candomblé integrados aos maracatus de baque virado); à *calunga* (neste caso mais específico, corresponde a uma boneca de pano ou plástico utilizada nos desfiles de baque solto) que revela o carnaval. Há uma ênfase no carnaval, visto que ele aparece mais uma vez no mote da canção em *Sou a folia que desce lá de Olinda*, o *Homem da Meia Noite* (bloco carnavalesco que percorre algumas ladeiras de Olinda, cujo símbolo mais famoso é seu boneco gigante), *puxando esse cordão*, porque o termo *cordão* possui um sentido alusivo aos blocos, principalmente de frevo-canção e de pau e corda. Por isso, o carnaval serve de elemento poético de grande utilidade para a construção de um agente pernambucano em *Leão do Norte*. Por fim, a *Festa de Jaboatão*, também conhecida como *Festa da Pitomba*, relembra a capitulação das tropas holandesas do século XVII na Batalha do Monte dos Guararapes. Podemos afirmar que *Leão do Norte* realiza uma *consignação* (reunião de signos) e, conseqüentemente uma prática arquivística. No entanto, essas representações contidas em *Leão do Norte* justapõem sobre uma mesma canção festas, expressões artísticas cronologicamente variadas e esteticamente diferentes entre si. O Mangue-Bit também constitui um exemplo notável para entendermos como algumas tradições temporalmente mais novas podem ser redistribuídas e adaptadas em uma canção da MPB.

As duas últimas canções que analisaremos em *Olho de Peixe* pertencem a uma mesma faixa desse disco. A primeira, chamada *Gandaia das Ondas* é cantada *a capella* por Lenine e foi escrita por ele.

É bonito se ver na beira da praia
 A gandaia das ondas que o barco balança
 Batendo na areia, molhando os cocares dos coqueiros
 Como guerreiros na dança
 Ooh, quem não viu vai ver
 A onda do mar crescer
 Ooh, quem não viu vá ver
 A onda do mar crescer

Gandaia das Ondas remete ao paradisíaco e ao litorâneo. Ela menciona termos como *beira da praia*, *ondas*, *barco* e *areia*. No terceiro verso uma aliteração entre *cocares* e *coqueiros* associa o litoral com uma poética indigenista. Aqui, Lenine usa uma prática semelhante à *Caribenha Nação* e *Tuaregue Nagô*, pois ele introduz o violão de *nylon* com a percussão de Marcos Suzano. Porém, dessa vez, os instrumentos são acrescidos por efeitos de áudio, cujo som de um vento é incluído na canção para forjar uma ambiência praiana. Após a introdução, segue a poética da segunda canção da faixa, intitulada *Pedra e Areia*, feita por Lenine e Dudu Falcão:

Olha que brisa é essa
 Que atravessa a imensidão do mar
 Rezo, paguei promessa
 E fui a pé daqui até Dakar

Praia, pedra e areia
 Boto e sereia
 Os olhos de Iemanjá
 Água, mágoa do mundo
 Por um segundo
 Achei que estava lá

Eu tava na beira da praia
 Ouvindo as pancadas das ondas do mar
 Não vá, ooh, morena
 Morena olá
 Que no mar tem areia

Olha que luz é essa
 Que abre caminho pelo chão do mar
 Lua, onde começa
 E onde termina
 O tempo de sonhar

O elemento da praia, do litoral, continua evidenciado aqui. Ao final da primeira estrofe, constitui-se uma aliteração de efeitos polissêmicos entre *daqui* e *Dakar*. Esse jogo de palavras significa a espacialidade de maneira diversa, pois a pronúncia de *Dakar* remete ao parônimo “dacá”, uma forma popular para um pronome de lugar. Ao mesmo tempo, *Dakar* reflete uma distância que ressalta a África. Vale também salientarmos que na canção *Tuaregue Nagô*, o termo *Dakar* também aparece. Ao repetir essa localidade em outra canção, Lenine realiza o que Charles Perrone chama de “canção metamusical” (PERRONE, 2008, p. 90). A metamusicalidade dá-se quando um cancionista constrói uma relação de intertextualidade com suas próprias canções. Perrone demonstra isso no cancionário de Chico Buarque, mas esse é um recurso discursivo bastante decorrente em muitos outros cancionistas⁵⁰. A segunda e a terceira estrofe não apenas enfatizam o idílico praiano no discurso poético, mas remontam a uma relação de intertextualidade com *Homenagem à Olinda*, *Recife e Pai Edu*, canção de Baracho que ficou muito famosa na voz de Clara Nunes. O trecho citado é: *Eu tava na beira da praia / Ouvindo as pancadas das ondas do mar*.

4.2.– O Dia Em que Faremos Contato

O Dia Em que Faremos Contato marcou a inserção de Lenine num contexto artístico ainda mais significativo. Esse álbum, lançado em 1997, foi produzido por uma *major* e iniciou uma parceria entre Lenine e Sony / BMG, que se estenderia por muitos anos,

⁵⁰ Outros nomes importantes da canção brasileira como Alceu Valença e Gonzaguinha constituem interessantes casos de metamusicalidade. Alceu fez uma relação metamusical entre *Espelho Cristalino* (1998) e *Romance da Bela Inês* (1993), replicando um trecho intitulado *Refrão do Folclore Alagoano*, através dos seguintes versos: “Mas eu tenho um [o meu] espelho cristalino / Que uma baiana me mandou de Maceió / Ele tem uma luz que me alumia / Ao meio dia clareia a luz do sol”. Gonzaguinha (1994) também desenvolveu passagens metamusicais de maneira bem acentuada. Em seu cancionário, ele encaixa uma citação melódica ao piano de *Começaria Tudo Outra Vez* (gravada em 1976) na canção *Sangrando* (gravada em 1979), além de utilizar os versos “Espere por mim, morena / Espere que eu chego já / O amor por você, morena (...), tanto na faixa *Espere Por Mim, Morena*, de 1976, como também na canção *Diga Lá, Coração*, de 1978. As gravadoras conceituaram esses tipos metamusicais de “música incidental”, considerando a canção cronologicamente mais antiga como a matriz discursiva e denominada a “original”.

sobretudo no que se refere à produção de CDs e posteriormente DVDs do cancionista. O contrato com essa gravadora foi de tal relevância que algumas canções de *O Dia Em que Faremos Contato* circularam na MTV (Music Television); por exemplo, *Hoje Eu Quero Sair Só e Dois Olhos Negros*. É no mesmo período que Lenine participará de programas como o *Luau MTV*, o *Bem Brasil* da TV Cultura, além de retornar ao *playlist* das novelas da Rede Globo. Entre os idos de 1990-91, a canção *Alpinista Social*, feita por Lenine, foi tema da personagem de Arlete Sales na novela *Lua Cheia de Amor*. Entretanto, Lenine só retornaria à Rede Globo em 1998, com a canção *Dois Olhos Negros* que seria tema de um personagem vivido por André Gonçalves. *O Dia Em que Faremos Contato* possibilita esse retorno de maneira notável, uma vez que os trabalhos de Lenine figurarão com mais regularidade em posteriores novelas da Rede Globo. *O Dia Em que Faremos Contato*, também dispõe de uma grande contribuição de Bráulio Tavares, pois vários dos seus textos compõem o encarte do disco de Lenine. Além disso, a arte principal de *O Dia Em que Faremos Contato* é baseada na capa de uma publicação da Ediouro do livro *O Homem Eterno*, escrito por G. K. Chesterton.

Para analisarmos a poética de *O Dia Em que Faremos Contato*, iniciaremos por *A Ponte*. Essa canção corresponde a uma parceria entre Lenine e Lula Queiroga. Seu início ocorre com ruídos de internet discada (algo bem vigente no período de 1997, pois a telefonia era a maneira de conexão mais utilizada naqueles idos). Durante o som da internet discada, é acrescentado o depoimento de um de um dos integrantes da dupla de emboladores Caju & Castanha através do *sampler*. No meio desse depoimento, surgem outros recursos de programação sonora em paralelo às falas dos emboladores. Esse procedimento serve de introdução para o canto de Lenine, cuja forma literária é:

Como é que faz pra lavar a roupa?
 Vai na fonte, vai na fonte
 Como é que faz pra raiar o dia?
 No horizonte, no horizonte
 Este lugar é uma maravilha
 Mas como é que faz pra sair da ilha?
 Pela ponte, pela ponte

A ponte não é de concreto, não é de ferro
 Não é de cimento
 A ponte é até onde vai o meu pensamento
 A ponte não é para ir nem pra voltar
 A ponte é somente pra atravessar
 Caminhar sobre as águas desse momento

A ponte nem tem que sair do lugar
 Aponte pra onde quiser
 A ponte é o abraço do braço do mar
 Com a mão da maré

A ponte não é para ir nem pra voltar
 A ponte é somente pra atravessar
 Caminhar sobre as águas desse momento

Nagô, nagô, na Golden Gate
 Entreguei-te
 Meu peito jorrando meu leite
 Mas no retrato-postal fiz um bilhete
 No primeiro avião mandei-te
 Coração dilacerado
 De lá pra cá sem pernoite
 De passaporte rasgado
 Sem ter nada que me ajeite
 Coqueiros varam varandas no Empire State
 Aceite
 Minha canção hemisférica
 A minha voz na voz da América
 Cantei-te
 Amei-te

Além do *sampler* e da programação de áudio, *A Ponte* apresenta o violão de Lenine, em praticamente toda a faixa, além do baixo tocado por Liminha. A primeira estrofe frisa o estilo de canto *chamada resposta* nos versos *Mas como é que faz pra sair da ilha? / Pela ponte, pela ponte*, desenvolvendo-o por duas vezes seguidas. Na segunda estrofe, a canção sustenta a descrição de uma “ponte”, descartando quaisquer características de uma construção genérica, pois *A ponte não é de concreto, não é de ferro / Não é de cimento*, a ponte prioriza o caminho do pensamento do locutor enunciativo (neste caso o cantor), visto que essa canção privilegia a primeira pessoa do singular no discurso. Destarte, a ponte é imaterial e de forte característica presente. *A ponte é somente atravessar*, ou seja, é representada como algo circunstancial. Mais uma vez, a primeira estrofe é retomada, enfatizando mais duas vezes os versos *Mas como é que faz pra sair da ilha? / Pela ponte, pela ponte*.

Na terceira estrofe, Lenine estabelece um trocadilho entre “A Ponte” e “Aponte”, demarcando um sentido de relatividade do termo ponte. *A ponte nem tem que sair do lugar / Aponte pra onde quiser*. Como a ponte é imaterial e está basicamente vinculada à noção de pensamento, ela pode ser apontada para várias direções e diversas possibilidades culturais. Ao final da terceira estrofe, os três últimos versos são repetições de *Mas como é que faz pra sair da ilha? / Pela ponte, pela ponte*.

Antes de iniciar a quarta e última estrofe, surge uma citação através do *sampler* de *Pas de Ci*, uma canção dos *Fabulous Troubadours*, um grupo da cidade de Toulouse na França, cujo estilo baseia-se na *Folk Music Occitane*. Em meio à citação de *Pas de Ci*, outro fonograma é acrescentado simultaneamente: *Embolada*, da dupla Caju & Castanha. A quarta estrofe apresenta o refrão de *A Ponte* que é *Nagô, nagô, na Golden Gate*, a partir de quatro

repetições. A *Golden Gate* é um elemento muito rico. Primeiramente, trata-se de uma ponte norte-americana, um signo desterritorializado da cultura global, já que a sua fama é bastante celebrada pela Indústria Cultural. No refrão, a *Golden Gate* está posta simbioticamente com “Nagô”, uma categoria étnica retomada por Lenine, uma vez que o termo já aparecera em *Tuaregue Nagô*, no álbum *Olho de Peixe*. Estilisticamente, a palavra Nagô realiza uma aliteração com *na Go* da frase *na Golden Gate*, gerando um efeito poético interidiomático. O verbete inglês *Golden Gate* recombina-se também com outras rimas da última estrofe de *A Ponte*. Há o aparecimento das ênclises, cujas últimas sílabas poéticas são “ei”. *Entreguei-te, mandei-te, Cantei-te, Amei-te*. Outra combinação criada em *A Ponte*, é a associação de *Gate* com as paroxítonas *leite, bilhete, ajeite e Aceite*. Para reforçar a característica interidiomática das rimas nessa canção, aparece outra expressão inglesa: *Empire State*, referindo-se ao arranha-céu nova-iorquino, símbolo famoso do capitalismo financeiro. Essa faixa do disco de Lenine realiza duas mediações simbólicas relevantes: aproxima o signo Nagô (visto aqui como um elemento do *local*) com a *Golden Gate* (signo do *global*), além da passagem *Coqueiros varam varandas no Empire State*, que interliga uma árvore muito comum do Nordeste Brasileiro com o edifício de financistas dos Estados Unidos. *Nagô / Golden Gate; Coqueiros / Empire State* correspondem a um discurso de interculturalidade, baseado na mediação de uma África ante São Francisco e de um Nordeste Brasileiro ante Nova Iorque.

Em 2006, quando gravou o *Acústico MTV*, Lenine convidou o *rapper* GOG para uma nova versão de *A Ponte*. Mas antes disso, GOG já gravara uma canção intitulada *Lenine e Eu*, um *rap* que sampleava trechos diversos de *A Ponte*, citando a própria voz de Lenine da versão.

O GOG mandou pra mim um disco dele, *Tarja Preta*, no qual tinha uma faixa chamada *Eu e Lenine (A Ponte)*, e ele fazia uma colagem com algumas músicas minhas e principalmente usando a música *A Ponte* (...). Ele pegou pra contar a trama que foi a construção da ponte que passava por cima do Lago Paranoá em Brasília (LENINE, 2006a).

Em *Eu e Lenine (A Ponte)*, GOG utiliza trechos faixa de *A Ponte* para problematizar a construção de uma obra em Brasília e para abordar um quesito mais amplo como a corrupção do poder público. O exemplo de GOG nos demonstra que a intertextualidade além de culminar em reapropriações de uma canção pela outra, pode servir para abordagens de outros temas sociais de relevância.

Em *O Dia Em que Faremos Contato*, a terceira faixa, denominada *Candeieiro Encantado*, aborda o sertão numa poética do cangaço. Escrita por Lenine e Paulo César

Pinheiro, ela abrange instrumentos percussivos como reco de mola, triângulo, pandeiro e berimbau, tocados por Marcos Suzano, além da presença marcante do violão de Lenine. No entanto, ela também incorpora guitarra, baixo e outros efeitos de programação. *Candeeiro Encantado* possui um trecho da fala do personagem Corisco, interpretado por Othon Bastos e extraída do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. Tal canção orienta o seu discurso na temática da violência e das vendetas que o sertão testemunha.

Lá no sertão cabra macho não ajoelha,
nem faz parelha com quem é de traição,
puxa o facão, risca o chão que sai centelha,
porque tem vez que só mesmo a lei do cão.

Aqui temos uma relação imediata entre *sertão*, *cabra macho*, *facão*, além da abordagem de uma vingança e de punições oficiosas; *porque tem vez que só mesmo a lei do cão*. *Candeeiro Encantado* enfatiza uma identidade sertaneja permanentemente ligada à violência, pois a seguinte estrofe atenta para a presença de algumas armas de fogo.

já foi-se o tempo do fuzil papo amarelo,
pra se bater com o poder lá do sertão,
mas Lampião disse que contra o flagelo,
tem que lutar de parabelo na mão.

Embora o locutor aqui mencione que o *fuzil papo amarelo* seja algo do passado no sertão, ele evoca a pistola *parabelo*, como intrínseca à imagem de Lampião. Na última estrofe de *Candeeiro Encantado* o cantor se põe em um discurso propositivo, pois aponta algumas questões de relevância, ao dizer o que “falta”. Também podemos entender um tom de lamento ou indignação acerca do que “falta”. Isso nos sugere inclusive, um tom messiânico, simbolizado na chegada de um novo Luiz Gonzaga, ou um novo Jackson do Pandeiro. O cantor complementa a “falta” remetendo algumas expressões populares, como um *maculelê*, *carimbó* e *maracatu*, termos cruciais para a nação referida no discurso, simbolicamente pelo gesto de acender o seu candeeiro.

falta o cristão aprender com São Francisco,
falta tratar
o Nordeste como o Sul,
falta outra vez
Lampião, Trovão, Corisco,
falta feijão
invés de mandacaru, falei?
falta a nação
acender seu candeeiro,

faltam chegar
 mais Gonzagas lá de Exú
 falta o Brasil
 de Jackson do pandeiro,
 maculêlê, carimbó,
 maracatu.

Os verbetes elencados na última estrofe remontam a ícones de um passado como *élan* para a busca de uma utópica igualdade no Brasil, porque *falta tratar o Nordeste como o Sul*. Através de tal, três famosos cangaceiros (Lampião, Trovão e Corisco) são aludidos também como algo que *falta outra vez*. Para a falta não mais ocorrer, seria fundamental o retorno desses cangaceiros, reencarnados sobre alguma modo. Os signos identitários em *Candeeiro Encantado* apoiam-se em figuras relacionadas a uma ideia de Nordeste, simultaneamente vinculando o cangaço à musicalidade e simbolizados por um candeeiro.

No disco *O Dia Em que Faremos Contato*, a faixa de número 12, intitulada *Pernambuco Falando Para o Mundo*, é de grande importância. Nela, Lenine organiza um *pot-pourri* com quatro releituras das canções *Voltei Recife* (Luís Bandeira), *Frevo e Ciranda* (Capiba), *Sol e Chuva* (Alceu Valença), *Rios, Pontes e Overdrives* (Chico Science e Fred 04). Essa faixa inicia com um ruído semelhante a um *dial* percorrendo as frequências de um rádio. As versões executadas por Lenine contêm basicamente um violão de *nylon* e o pandeiro tocado por Marcos Suzano (que colaboradora em algumas faixas de *O Dia Em que Faremos Contato*). Na parte final de *Pernambuco Falando Para o Mundo*, alguns *overdubs*⁵¹ são acrescentados, embaralhando um trecho de uma canção na outra simultaneamente. Finalmente, a faixa encerra-se no retorno do barulho do *dial*. *Pernambuco Falando Para o Mundo* é uma referência ao slogan famoso da Rádio Jornal do Commercio, quando da sua fundação, cuja maquinaria utilizada foi considerada muito sofisticada para a época, ao menos em uma interpretação mais local. Por isso, o *dial* nessa canção corresponde a um elemento de intertextualidade, pois se alia ao título da faixa de Lenine para aludir uma radiotransmissão. As quatro canções integrantes em *Pernambuco Falando Para o Mundo*, quando colocadas em *pot-pourri* também significam uma estratégia do próprio Lenine para obter mais respaldo no campo artístico da MPB, apoiando-se nelas e utilizando-as como uma forma de tradição. O fato de serem quatro canções de épocas e artistas diferentes reforça uma perspectiva tradicionalista, pois a união de ritmos e de gerações variadas atesta um percurso de uma música de Pernambuco, haja vista a canção chamar-se *Pernambuco Falando Para o Mundo*. Ao fazer isso, Lenine também se coloca na condição de um intérprete embasado em um

⁵¹ Técnica de gravação que adiciona novos sons a uma gravação já realizada. Consiste na sobreposição de uma gravação sobre a outra em um mesmo registro sonoro.

capital artístico, uma vez que ele alude canções popularmente estabelecidas no repertório da cultura pernambucana. Em 2010; quando Lenine participou do programa *Sem Censura*, exibido pela *TV Brasil*, a jornalista Leda Nagle perguntou-lhe: “É de Pernambuco falando para o mundo?”. Lenine então respondeu: “É; Pernambuco falando para o mundo (...). E Caruaru dizia: ‘Caruaru: falando deste mundo para o outro’ [Risos]. Essa mania de grandeza...”.

4.3.– Na Pressão

Em 1999, a *Sony BMG Entertainment* lançou *Na Pressão*, um dos álbuns mais importantes da carreira de Lenine e onde muitos dos seus principais sucessos estão. As novelas começaram a constituir um item tão importante na carreira de Lenine que há duas versões da canção *Paciência* (escrita em parceria com Dudu Falcão) no disco, sendo a segunda conhecida como *Versão Vila Madalena*, uma vez que o formato dela foi destinado à novela homônima. *Paciência* serviu de trilha sonora para o personagem Solano, representado pelo ator Edson Celulari. Segundo Luiz Tatit (2006), *Paciência* é uma canção relacionada ao tempo, pois constitui uma resposta ao cotidiano desenfreado, às relações sociais velozes e de fortes estados de urgência. Nela, está colocada uma alternativa contra a descontinuidade da vida. Negar esse ritmo desenfreado do cotidiano equivale a posicionar-se “(...) em favor da permanência da extensão, ou seja, em favor de um processo geral de desaceleração que equivale à valorização da vida” (TATIT, 2001, p. 127).

Entretanto, selecionaremos outras canções que para nós consistem na articulação entre identidades e tradições de modo mais preciso. A primeira que analisaremos, é *Jack Soul Brasileiro*. Inclusa na faixa de número um do disco *Na Pressão*, essa versão além de estabelecer uma prática intertextual com Jackson do Pandeiro e utilizar efeitos do *sampler*, também acresce uma introdução de um disco vinil, selecionado por Marcelo da Lua. Em *Jack Soul Brasileiro*, o violão de Lenine, é somado às performances de guitarra tacoma e zabumba, encaixados em uma levada *pop*, reforçada pelo baixo, o *sampler* e efeitos de *drive*. Sua primeira estrofe apresenta termos muito ricos para uma análise do discurso:

Já que sou brasileiro,
 E que o som do pandeiro
 É certo e tem direção
 Já que subi nesse ringue,
 E o país do suingue,
 É o país da contradição.
 Eu canto pro rei da levada,
 Na lei da embolada,
 Na língua da percussão,
 A dança, a muganga, o denço,
 A ginga do mamulengo,
 O charme dessa nação

Jack Soul Brasileiro encadeia alguns regionalismos marcantes. Na passagem *A dança, a muganga, o denço, / a ginga do mamulengo*, a palavra *muganga* remete a algumas “caras e bocas”, e o termo *mamulengo* repisa à canção *Leão do Norte*, quando ele aparecera. Ao desenvolver os versos *Já que subi nesse ringue / e o país do suingue / é o país da contradição*, Lenine define uma ligação entre luta, ritmo e desigualdade social, nesse caso, três identidades coexistentes no quadro do *país* Brasil. A metáfora *ringue* faz uma rima com *suingue*. Ambas são remotos estrangeirismos já aportuguesados e estabelecidos na canção como fatores constitutivos de uma identidade brasileira. Notemos também que o tema inicial dessa canção advém da conjunção alternativa *Já que*. O fato de ser brasileiro é colocado como circunstância.

Quem foi
 Que fez o samba embolar?
 Quem foi
 Que fez o coco sambar?
 Quem foi
 Que fez a ema gemer na boa?
 Quem foi
 Que fez do coco um cocar?
 Quem foi
 Que deixou um oco no lugar?
 Quem foi
 Que fez do sapo cantor de lagoa?

Na estrofe supracitada, delinea-se um canto *call and response*, cuja variação dos termos “Quem” e “que”, gera nos versos um efeito de aliteração. Lenine utiliza outras palavras associadas a ritmos. O *samba embolar* (embolada com o samba), o *coco sambar* (samba com o coco). Já o verso *Que fez do coco um cocar*, é polissêmico, pois alude tanto uma peça do vestuário indígena (cocar), quanto um neologismo referente ao fazer (o ritmo) coco. Na mesma estrofe, a peculiaridade de Jackson do Pandeiro é frisada quando Lenine

apresenta o trecho *Que deixou um oco no lugar*. E em *Que fez o sapo cantor de lagoa*, Lenine refere-se à *Cantiga do Sapo* sucesso famoso no cancioneiro de Jackson.

O início do segundo bloco de *Jack Soul Brasileiro* privilegia tópicos relevantes para uma concepção de identidade, concomitantemente de tradições.

Já que sou brasileiro
Do tempero e do batuque,
Do truque do picadeiro,
Do pandeiro e do repique,
Do pique do funk-rock,
Do toque da platinela,
Do samba na passarela,
Dessa alma brasileira
Despecando da ladeira
Na zoeira da banguela

Neste bloco, a conjunção alternativa *Já que* é retomada pelo cantor como um fator intrínseco ao *ser* brasileiro. Lenine se vale da preposição *Do* como uma anáfora, uma figura de linguagem que repete um mesmo termo com um sentido enfático. *Do tempero, do batuque, Do pandeiro, do repique, do funk-rock, do samba na passarela*. Todos esses termos aventam para o fato ser brasileiro. Lenine aproveita a temática da percussão, da brasilidade e do samba para estabelecer uma intertextualidade que lembra a canção *Lá Vem o Brasil Descendo a Ladeira* (MORAES MOREIRA; PEPEU GOMES). Citemos, portanto, um trecho dela:

Quem desce do morro não morre no asfalto
Lá vem o Brasil descendo a ladeira
Na bola, no samba, na sola, no salto
Lá vem o Brasil descendo a ladeira
Na sua escola é passista primeira
Lá vem o Brasil descendo a ladeira
No equilíbrio da lata não é brincadeira
Lá vem o Brasil descendo a ladeira

Se compararmos *Jack Soul Brasileiro* com *Lá vem o Brasil Descendo a Ladeira*, observaremos algumas similitudes pertinentes. Em primeiro lugar, as duas canções abordam o Brasil como cerne discursivo, seja Lenine sustentando o *brasileiro* e a *alma brasileira*, como Moraes Moreira e Pepeu Gomes metaforizando o Brasil na figura da mulata que desce a ladeira *mostrando a força que tem a mulher brasileira*. Em segundo lugar, uma ênfase é dada ao samba nas duas canções. *Brasil, ladeira e samba* constituem temas de intertextualidade entre Lenine, Moraes Moreira e Pepeu Gomes.

A quarta canção do disco *Na Pressão*, chamada *Meu Amanhã*, foi alternativamente nomeada como *Intuindo o til*, numa remissão ao uso do sinal gráfico *til* [~], sobretudo nas

últimas estrofes. *Meu Amanhã* enfatiza o discurso na primeira pessoa. Aqui, o cantor adjetiva a sua musa através de várias identidades simultâneas, associadas ao jogo de palavras notadamente gerado por alguns parônimos:

Meu fá, minha fã
 A massa e a maçã
 Minha diva, meu divã
 Minha manha, meu amanhã
 Meu lá, minha lâ
 Minha paga, minha pagã
 Meu velar, minha avelã
 Amor em Roma, aroma de romã

O sal e o são
 O que é certo, o que é sertão
 Meu Tao, e meu tão...
 Nau de Nassau, minha nação.

A musa dessa canção desfruta de várias qualificações imprimidas pelo cantor. Sob diversas metáforas, a identidade descamba até em fatores sensoriais, seja no tato, no gosto e no cheiro (*massa, maçã, avelã, aroma de romã*), como também na audição (*fá, lá, o Tao*, que para além do misticismo, pode significar o *Tao do tom*). As menções ao lugar também são variadas em *Meu Amanhã*. Lenine utiliza *Roma, sertão, Nau de Nassau* e *nação*, concatenando signos referentes à Europa, ao Nordeste e ao Brasil Holandês. Fonológica e poeticamente, o cancionista explora os sons nasais em *Meu Amanhã* de maneira enfática. No documentário *Palavra Encantada* (2009), dirigido por Helena Solberg, Lenine tece alguns comentários sobre a canção de língua portuguesa, destacando algumas peculiaridades dela:

Pelo fato de vir alguns anos pulverizando o que eu faço pelo mundo, e isso tem sido o pretexto mais bacana de tudo o que eu faço, que é viajar e conhecer povos e culturas, eu venho confirmando isso a cada vez que eu saio, um tipo de relevo que a língua brasileira, a portuguesa – brasileira tem e que adquiriu. Isso realmente é muito ímpar (...). Os tempos das palavras, o oxítono, o paroxítono e o proparoxítono e, portanto, a palavra pode ser pandandã⁵² padanda⁵³ ou pãdanda⁵⁴. Quer dizer, só essas possibilidades rítmicas são incríveis. Além disso, a gente inventou mais duas outras vogais. A gente tem o *A*, tem o *E* Fechado⁵⁵ e o *E* aberto⁵⁶; a gente tem o *I*; o *O* fechado⁵⁷; o *O* aberto⁵⁸ e o *U*. São sete sons de vogais. Isso também é

⁵² /pẽ dẽ dẽ'/

⁵³ /pɛ dẽ' dɛ/

⁵⁴ /pẽ' dẽ dɛ/

⁵⁵ /ɛ/. Exemplo: ver

⁵⁶ /ɛ/. Exemplo: pé

⁵⁷ /o/. Exemplo: dor

⁵⁸ /ɔ/. Exemplo: sol

maravilhoso. Além disso, tem a coisas dos nasais que realmente... Toda vez que eu ouço um “inho”, um “em”, um “ão” é de partir o coração. Acho muito bonito.

Em uma entrevista concedida à Revista *Continente Multicultural* (FONSECA; POLO, 2004) Lenine afirmou que para ele não havia uma regra fixa, tampouco um método de como fazer uma canção. Cada parceiro cancionista depreendia uma construção poética distinta, de maneira que em quase todos os casos, uma canção surgia “psicofonada”⁵⁹.

Às vezes, você passa um ano atrás daquela passagem harmônica, daquela ponte melódica, falta aquele tantinho ali. Então, não tem regra. A maioria das vezes é um estímulo visual, para mim é sempre visual, mais do que sonoro. É chegar ao estúdio atrasado, o produtor estar na rede se balançando e o barulho (...). Aí eu disse: Grava isso aqui. Eu não sabia o que ia fazer com aquilo, mas o *groove* estava ali – “nhoi, nhoi” – e a música “A Rede” surgiu por causa do ruído, de eu ter chegado atrasado ao estúdio e estar o produtor, que é o [Tom] Capone (...) acima dos 100 quilos, se balançando e fazendo aquele ruído. Então a rede, a rede de balançar, a rede de Internet, a rede de pescar, o estímulo foi visual, mais do que sonoro, apesar de eu ter usado o som da rede para ser o fio condutor da canção. Não tem regra (LENINE, apud FONSECA; POLO, 2004, p. 44).

Como dito na entrevista acima, *A Rede* é inspirada no ruído de rede, e é com esses sons que a canção inicia, além de acabar com uma batida de programação eletrônica. O *groove* é utilizado por Lenine junto com alguns acordes mais complexos, característicos na *MPB* por outros cancionistas: Am7/9; Dm7/6; G/7/4/D; C/9/A são alguns exemplos. *A Rede* associa frequentemente o mar com a tecnologia. Por exemplo, *Às vezes eu penso que sai dos teus olhos o feixe / De raio que controla a onda cerebral do peixe* (LENINE, 1999). O mar é usado como sinônimo de um tamanho inalcançável, como símbolo de uma desmesura e de um sublime.

Nenhuma rede é maior do que o mar
Nem quando ultrapassa o tamanho da Terra
Nem quando ela acerta, nem quando ela erra
Nem quando ela envolve todo o planeta

A canção *A Rede* atenta subliminarmente para o compartilhamento da rede informatizada, a *Worldwide Web*. Embora as conexões extrapolem várias divisões territoriais, isto é, mesmo se a rede é maior do que o mar; ultrapassa o tamanho da Terra, ou envolve todo o planeta, na condição de internet, ela não é maior do que o amor depreendido pelo cantor. *Se*

⁵⁹ Sobre o conceito de *psicofonada*, Lenine também complementa em uma entrevista ao Correio Brasiliense: “Também tem as canções que chamo de psicofonadas, que parecem surgir já prontas. Nesses casos, você é apenas um catalisador: não precisa de nenhum instrumento para fazer, é melodia e letra ali na hora. Em contrapartida, há canções em que você leva meses até descobrir a palavrinha que falta” (LENINE, apud ALBUQUERQUE).

a rede é maior do que o meu amor, não tem quem me prove. Esta passagem é uma das mais enfatizadas em *A Rede*. A outra parte mais repetida remonta a uma confissão do cantor, ao falar da inevitabilidade da sua relação com a rede, seja ela qual for (de dormir, de pescar, ou informacional). *Eu caio na rede, não tem quem não caia.*

A sexta faixa de *Na Pressão* contém uma grande influência tropicalista, a começar pelo próprio título da canção: *Tubi Tupy*. Temos aqui, uma evidente relação com o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, que frisava “Tupy, or not tupy that is the question” (ANDRADE, 1978, p. 12). *Tubi Tupy* foi escrita por Lenine e Carlos Rennó. Nos aspectos percussivos, ela contém berimbau (Marco Lobo), caixa de guerra (Naná Vasconcelos), calota (Celso Alvim), surdo (C.A. Ferrari), tarol (Sidon Silva) e chimbau (Mauro Manzoli). Os outros recursos correspondem à programação eletrônica, teclados, *samplers* (Liminha); baixo (Maria Moura e Liminha) e finalmente o violão de nylon com efeitos de pedais (Lenine). Essa canção media um discurso indigenista com a poética *science-fiction*. Também vale salientar que alguns dos participantes dessa faixa são integrantes do Pedro Luís e a Parede – PLAP, grupo que em 1997 já lançara um álbum denominado *Astronauta Tupy*, no qual a participação de Lenine se destaca na faixa de número 10, *Chuva de Bala*. Vale a pena observar *Tubi Tupy* integralmente:

Eu sou feito de restos de estrelas
 Como o corvo, o carvalho e o carvão
 As sementes nasceram das cinzas
 De uma delas depois da explosão
 Sou o índio da estrela veloz e brilhante
 O que é forte como o jabuti
 O de antes de agora em diante
 E o distante galáxias daqui

Canibal tropical, qual o pau
 Que dá nome à nação, renasci
 Natural, analógico e digital
 Libertado astronauta tupi
 Eu sou feito do resto de estrelas
 daquelas primeiras, depois da explosão,
 Sou semente nascendo das cinzas
 Sou o corvo, o carvalho, o carvão

O meu nome é Tupy
 Guaykuru
 Meu nome é Peri
 De Ceci
 Eu sou neto de Caramuru
 Sou Galdino, Juruna e Raoni

E no Cosmos de onde eu vim
 Com a imagem do caos
 Me projeto futuro sem fim
 Pelo espaço num tour sideral

Minhas roupas estampam em cores
 A beleza do caos atual
 As misérias e mil esplendores
 Do planeta de Neanderthal

De início, a expressão *restos de estrelas* acena para um sentido de lendas e tempo de cosmogonia. No segundo verso, *o corvo, o carvalho e o carvão* indicam três classes distintas de reinos da natureza; o animal, o vegetal e o mineral, respectivamente. A natureza é novamente reiterada em *sementes, cinzas e jabuti*. A expressão *jabuti* simboliza a resistência e aparece em algumas lendas indígenas, como demonstra Alberto da Costa e Silva (1999, p. 120). *O Jabuti e a Raposa*, por exemplo, é uma história oralmente herdada e colhida por Couto de Magalhães que fala sobre a resistência do animal⁶⁰. A relação de *estrelas* e *galáxias* também é importante, pois traz um sentido de *science-fiction* nessa parte da canção.

A segunda estrofe reforça ainda mais as características antropofágicas. *Canibal, tropical, o pau / Que dá nome à nação* (o pau-brasil), ilustram essa postura. O cantor posto em primeira pessoa renasce *Natural, analógico e digital / Libertado astronauta tupi*. Essa analogia indica uma mescla entre a figura indígena e as tecnologias da Modernidade. Tal conciliação se assemelha com a síntese do *homem natural tecnizado*, proposta por Oswald de Andrade. Nela, o ser humano deveria absorver parte da tecnologia de sua época como *leitmotiv* para o estado matriarcal da sociedade, na qual o indivíduo estaria *Libertado*, como frisa a canção.

A terceira estrofe é o refrão. Nomes de etnias indígenas (*Tupy, Guaykuru*) interligam-se na condição de ancestrais do cantor que diz *Eu sou neto de Caramuru. Peri de Ceci* é uma intertextualidade com o personagem literário de *O Guarani*, romance escrito por José de Alencar em meados do século XIX. No último verso desse trecho, o cantor reitera o verbo *ser* como elemento constitutivo de suas identidades. *Sou Galdino, Juruna e Raoni*. O índio Galdino foi um líder pataxó, morto por estudantes em 1997 enquanto dormia numa calçada em Brasília. Mário Juruna, um líder xavante, tornou-se deputado federal pelo Rio de Janeiro durante a década de 1980. Raoni, um chefe da etnia caiapó, e militante da causa indígena, ficou mundialmente famoso depois de percorrer vários países junto com o cancionista *Sting*.

Tupy Tupi foi tema de *Caramuru – A Invenção do Brasil*, filme de Guel Arraes realizado em 2001. Inspirada no livro do Frei José de Santa Rita Durão, a película teve como

⁶⁰ Ainda sobre *O Jabuti e a Raposa*, Alberto da Costa e Silva cita as considerações de Couto de Magalhães a respeito dessa lenda: “O jabuti e a raposa apostam para ver quem resiste mais tempo à fome. Sendo o jabuti um animal que hiberna, pode suportar a experiência por dois anos e dela sair com vida. Outro tanto não aconteceu à raposa, que, não tendo a mesma natureza do jabuti, morreu em meio à experiência” (COUTO DE MAGALHÃES, apud COSTA E SILVA, 1999, p. 121).

diretor musical Lenine, além de Selton Mello interpretando o personagem Caramuru. A adaptação da história de Santa Rita Durão recebeu uma roupagem mais contemporânea, pois algumas gírias do século XX e XXI foram incorporadas aos diálogos da trama, além da mudança do gênero, cujo drama daria lugar a uma comédia.

Na quarta e última estrofe, a palavra *caos* é repetida duas vezes. No segundo momento, o caótico encontra-se nas roupas do cantor. Elas revelam *A beleza do caos atual*. Porém, ao mesmo tempo em que o *caos atual* é enfatizado, a ancestralidade é frisada na expressão *Do planeta de Neanderthal*. O *Neanderthal* traz um paradoxo entre *misérias* e *mil esplendores*. A despeito da *ancestralidade* marcada consideravelmente nesse discurso, a noção de futuro corresponde a outro importante argumento em *Tubi Tupy*. Nos versos *Me projeto futuro sem fim / Pelo espaço num tour sideral*, o futuro é posto na condição de abertura. A relação entre o futuro sem fim e o espaço sideral, não apenas remonta à *science-fiction*, mas acena para uma nova configuração acerca do tempo e do espaço. Semelhante retórica é encontrada na estética do Pós-Modernismo, já que um dos aspectos mais notórios é a compressão do tempo-espaço, quando a volatilidade e a efemeridade também tornam difícil manter qualquer sentido firme de continuidade (HARVEY, 2008, p. 263). Há uma justaposição de identidades simultâneas na canção *Tubi Tupy*. Não somente a partir de uma ótica de poético-estética, mas também por intermédio de um discurso consignador, de um discurso que reúne signos canônicos e tradicionais com palavras que sugerem a tecnologia e a modernidade. A abordagem indigenista serve também para reterritorializar os termos de *science-fiction* e mediá-los com os de *Galdino, Juruna e Raoni*.

As faixas 8, 9 e 10 de *Na Pressão* desenvolvem um importante conjunto de signos urbanos. A primeira canção, intitulada *Alzira E A Torre*, foi escrita por Lenine e Lula Queiroga. Em sua introdução, o teclado e *sampler* simulam ruídos de sirene. A primeira estrofe idealiza o contexto urbano:

Alzira bebendo vodka defronte da Torre Malakoff
 Descobre que o chão do Recife afunda um milímetro a cada gole
 Alzira na Rua do Hospício, no meio do asfalto, fez um jardim
 Em que paraíso distante, Alzira, ela espera por mim?
 Em que paraíso distante, Alzira, ela espera por mim?

A figura de Alzira, que bebe vodka defronte à Torre Malakoff, no bairro do Recife Antigo, suscita práticas reterritorializadas. A bebida “vodka”, em princípio russa, é apropriada por Alzira para ser bebida diante de uma construção de nome eslavo: a Torre Malakoff do Recife, que teve sua construção iniciada em 1853. Durante o seu soerguimento, a torre ganhou

o nome de Malakoff em alusão à outra torre existente na cidade de Sebastopol, famosa durante a Guerra da Crimeia (1853 – 1855). Lenine e Lula Queiroga estabeleceram um trocadilho com as palavras *Vodka* e *Malakoff*, aproveitando esses antigos estrangeirismos como recursos de mediação simbólica. A partir da canção, podemos perceber que a vodka bebida defronte à Torre Malakoff pode significar uma tradição reterritorializada, perante um contexto globalizante. No segundo verso, ocorre uma passagem sinestésica. A cada gole tomado de vodka, Alzira descobre que o chão do Recife afunda um milímetro. O ato de beber é um condicionante do espaço, quando afunda um milímetro do chão do Recife na percepção de Alzira. Também podemos entender o “chão afundado” como uma sutil menção às características geográficas do Recife, haja vista o fato da cidade apresentar uma altitude muito próxima ao nível do mar, o que ocasiona alguns transtornos urbanos como alagamentos. Outro símbolo do Recife usado na canção *Alzira E A Torre* é a Rua do Hospício, onde no meio do asfalto Alzira planta um jardim. Nesta simbologia, delinea-se uma inflexão entre a preservação do meio ambiente diante da urbanização, uma vez que plantar um jardim em meio à Rua do Hospício significa também uma transgressão na via asfaltada, inclusive em pleno fluxo e tráfego.

A canção *Rua de Passagem*, feita por Lenine e Arnaldo Antunes, chama atenção para variadas figuras no trânsito. A faixa mescla guitarra (Pedro Sá), programação (Plínio Gomes), rabeca (Siba), com citações de alguns fonogramas que se entrepõem: *O Boi* (Sebastião Biano), executado pela Banda de Pífanos de Caruaru; outras performances de Pedro Luís e A Parede, Carlos Malta e Coreto Urbano, além do fonograma *Samba em Tel-Aviv* (Diwan). Curiosamente, quando participou do programa *Sarau Encontros*, apresentado pelo jornalista Chico Pinheiro e transmitido pelo canal *Globo News*, Lenine cantou *Rua de Passagem* junto com Arnaldo Antunes. Após ouvi-la, Chico Pinheiro afirmou: “Essa melodia é nordestina”. Lenine respondeu: “matou de primeira”.

No texto poético de *Rua de Passagem*, as frases mais incidentes são *Todo mundo tem direito à vida / E todo mundo tem direito igual*, ressaltando a defesa da cidadania. Ao mesmo tempo, as identidades estão associadas sobre muitas formas descritivas. Por exemplo, a frase *Motoqueiro, caminhão, pedestre / Carro importado, carro nacional*, vincula as categorias identitárias através dos tipos de veículos que cada um conduz. As posições sociais distintas são também apontadas: *A cidade é tanto do mendigo / Quanto do policial*. A cidade é apresentada sob o viés da diversidade dos seus habitantes. *Travesti, trabalhador turista / Solitário, família, casal*. Para enfatizar ainda mais o cenário de fluxo, *Rua de Passagem* incorpora sons de motores e de veículos no trecho final.

A décima faixa do disco *Na Pressão*, chama-se *Relampiano*. Ela foi feita em parceria com Paulinho Moska e também alcançou fama no repertório de Lenine. No disco, Dominginhos participa dela tocando acordeom. *Relampiano* fala do cotidiano de uma família pobre que sobrevive à miséria e reside em uma grande cidade. Tendo em vista à menção de uma luta cotidiana, a canção possui trechos no presente contínuo e com advérbios que implicam processos de longa duração e até de repetição. Na tautologia *Todo dia é dia, toda hora é hora* e em *Tudo é tão normal, todo tal e qual*, emerge um discurso de regularidade, cujo destino está fadado à miséria, além de uma vigente indiferença no grande painel urbano. *Relampiano* aborda aspectos da vida de um menor chamado “neném”, que vende pastilhas no sinal. *Tá relampiano, cadê neném / Tá vendendo drops no sinal pra alguém*. Essa tipificação registra uma faceta de atores sociais que vivem em muitas capitais do Brasil. *Neném* simboliza os menores que vivem miseravelmente, que não estudam, perambulam pelas ruas e ganham trocados por meio de empregos informais. Segundo Renata Ciamponi Mancini (2009, p. 32), no refrão *Tá relampiano, cadê neném*, a voz da mãe preocupada com o seu filho está deflagrada. Já no segundo verso, há um detalhamento do dia-a-dia enfrentado por *Neném*.

Todo dia é dia, toda hora é hora,
 Neném não demora pra se levantar
 Mãe lavando roupa, pai já foi embora,
 E o caçula chora para se acostumar
 Com a vida lá de fora do barraco,
 Hai que endurecer um coração tão fraco
 Para vencer o medo do trovão,
 Sua vida aponta a contramão

Diariamente, a pequena criança acorda cedo, enquanto a sua mãe lava a roupa. A figura paterna é posta em condição fugidia, haja vista a ausência do pai consanguíneo de *Neném*. O seu irmão caçula chora, segundo o cantor, para se acostumar com a vida dura de fora do barraco, marcada pela falta de perspectiva, quiçá de acesso à educação, escola e um lar de qualidade. Por isso, a canção constata: *Sua vida aponta a contramão*. No sexto verso se estabelece uma intertextualidade em *Hai que endurecer um coração tão fraco* com “Hay que endurecer sin perder la ternura jamas”, uma célebre frase de Che Guevara, muitas vezes usada como um *slogan* de luta contra as inúmeras adversidades postas pela vida.

Tudo é tão normal, todo tal e qual
 Neném não tem hora para ir se deitar
 Mãe passando roupa do pai de agora
 De um outro caçula que ainda vai chegar
 É mais uma boca dentro do barraco
 Mais um quilo de farinha do mesmo saco

Para alimentar um novo João Ninguém
E a cidade cresce junto com neném

Ao passo que *Neném não demora pra se levantar*, tal criança *não tem hora para se deitar*, pois testemunha uma precária vida. O termo *se deitar* pode também sugerir uma espécie de prognóstico para os menores que personificados na figura de *Neném* poderão no futuro entrar na prostituição infantil. A mãe de *Neném* aparece *passando roupa do pai de agora / De um outro caçula que ainda vai chegar*. A figura paterna outrora ausente nas estrofes aparece de maneira efêmera, quiçá incerta, na expressão *do pai de agora*. Por isso, a identidade do pai além de mutável é assumida por vários indivíduos. O lar de *Neném* é instável, evidenciado na rotatividade do cônjuge da sua mãe. No mesmo contexto, a figura materna aparece grávida de outra criança, portanto, um novo caçula chegará na família de *Neném*. Todavia, a chegada da nova criança provavelmente trará mais condições míseras no lar de *Neném*, pois *É mais uma boca dentro do barraco*. A fome da pequena criança, gera uma polissemia: *Mais um quilo de farinha do mesmo saco*. Essa expressão indica tanto a demanda por mais comida, quanto a irrelevância do recém-nascido para outros segmentos da sociedade. A *farinha do mesmo saco* significa o menosprezo. Mas é esta farinha do mesmo saco que servirá *Para alimentar um novo João Ninguém*. O *novo caçula que ainda vai chegar* aparece como um indigente em potencial, já que o termo *João Ninguém* consiste em uma gíria que remonta a irrelevância de uma pessoa. O cantor encerra a estrofe evocando o crescimento urbano que se realiza em paralelo às precárias condições de *Neném* e sua família: *A cidade cresce junto com neném*.

4.4.– Falange Canibal

Em 2002, a Sony BMG lançou o álbum *Falange Canibal*, terceiro CD da carreira “solo” de Lenine. O título desse disco homenageia o palco de um bar nos Arcos da Lapa, onde Lenine e vários de seus amigos de apresentaram-se durante o final dos anos 1980. Segundo o próprio Lenine, *Falange Canibal* era um espaço de “criação espontânea”, um “palco aberto”

aglutinador de música, poesia, teatro e outras performances artísticas. “*Falange Canibal*⁶¹ é o encontro musical de muitos amigos, tendências e nações, é fruto direto do exercício da troca, do tal ‘livre trânsito’, uma zona franca!” (LENINE, 2002). O disco traz participações de vários nomes, de maneira que sua atmosfera engloba artistas como Anni DiFranco (na canção *Umbigo*), Corey Glover, Will Calhoun, Doug Wimbish e Vernor Reid do grupo *Living Colour* (Em diversas faixas, a exemplo de *O Homem dos Olhos de Raio X*), além da Velha Guarda da Mangueira (em *Caribantu*). Outro modo de construção das identidades e tradições em *Falange Canibal* dá-se a partir do *sampler*, pois esse álbum de Lenine contém uma quantidade de importantes fonogramas embutidos nas suas canções. O termo *Canibal* serve também aqui m como algo sugestivo à tradição antropofágica. Em uma matéria da Folha de São Paulo (2002), Pedro Alexandre Sanches perguntou a Lenine se a produção de *Falange Canibal* remontava à antropofagia e à tropicália. Lenine respondeu:

Sim, o termo ‘canibal’ traz uma associação direta com 1922, com a tropicália. É uma tradição que já está na gente, na verdade conheço pouco da obra de Caetano (...). Desde os índios que não aceitavam trabalhar para o branco e reagiam comendo o inimigo, o Brasil teve uma arte canibal, e ela continua valendo (LENINE, apud SANCHES, 2002).

Embora se esquivando de uma profunda influência de Caetano Veloso, Lenine ainda sim estabelece vínculos intertextuais com a Antropofagia (como já vimos de forma evidente em *Tubi Tupy*, cujo discurso está relacionado com elementos de Oswald de Andrade). Lenine toma a estética antropofágica como elemento basilar da canção brasileira. Em algumas passagens do seu cancionário, ele utiliza os ditames da Antropofagia como um recurso de tradição, um cânone fundamental para sua legitimação no campo de produção artístico.

A respeito de outras influências culturais, por exemplo, Lenine considera:

Não sou bairrista, a música de Pernambuco entra no que faço porque é uma parte da minha herança cultural. A metade da minha vida foi passada no Rio (...) no Recife me consideram carioca, aqui no Rio sou nordestino. Eu me considero mesmo é um expatriado (LENINE, apud TELLES, 2004, p. 115).

Embora residente no Rio de Janeiro por mais de 30 anos, Lenine dispõe de uma legitimação considerável no campo artístico pernambucano, de tal maneira que as suas apresentações em Pernambuco costumam lotar. Muitos eventos de grande repercussão turística, cultural e social convidam Lenine para apresentações, haja vista sua fama crescer. O

⁶¹ Grifo do autor

Carnaval Multicultural do Recife, promovido pela Prefeitura desta Cidade, tem Lenine como uma atração central, até incentivando o Quanta Ladeira, um bloco organizado pelo próprio Lenine e por seus amigos, que veiculam sátiras sobre temas variados através de paródias. Mas a reputação de Lenine estende-se a outras localidades, porque o cancionista logrou prêmios de grande relevância para o estabelecimento de uma reputação de caráter nacional: o *Grammy*, o *Prêmio TIM da Música Brasileira* e o prêmio da *Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA* de melhor compositor, são alguns dos reconhecimentos que Lenine dispõe em sua carreira.

O álbum *Falange Canibal* foi considerado pelo Grammy o *Melhor Álbum Contemporâneo de Pop Brasileiro* (LATIN GRAMMY AWARDS WINNERS), um rótulo bem excêntrico, caso consideremos que para muitos críticos, Lenine faz parte da *MPB*. Apesar desse conflito taxonômico, é fato que *Falange Canibal* marcou uma projeção de Lenine em cenários mais amplos. O disco ampliou o capital artístico desse cancionista, já previamente famoso por *Olho de Peixe*, *O Dia em que Faremos Contato* e *Na Pressão*. Junto a isso, a notoriedade de Lenine nas trilhas de novelas da Rede Globo e suas participações de programas de auditório foram imprescindíveis para o desenvolvimento de sua fama. Quando entrevistado por Leda Nagle no programa *Sem Censura*, exibindo pela *TV Brasil*, Lenine comentou a respeito de seu último disco lançado, intitulado *Lenine.Doc – Trilhas* (2010). As canções inclusas fizeram parte de comerciais, novelas e espetáculos de dança que ainda não figuravam em sua discografia de trabalho solo. A respeito desse álbum:

Muito das pessoas que acompanham o meu trabalho não conhecem esse tipo de produção. E aí eu comecei a pesquisar muito, por causa também da abertura da [novela] *Passione* (...) minha amiga a Denise Saraceni⁶², que sempre me leva pra tudo o que ela faz, especificamente na *Passione*, ali num determinado momento me ligou: “toma uma sinopse, faz uma abertura e tal”... Aquilo deflagrou-se e esse material nunca saiu nos meus discos porque disco é uma coisa meio fechada, é como se fosse uma fotografia que você faz daquela determinada produção que você fez numa determinada época. É uma foto que você faz né, de você naquele momento.

Em *Falange Canibal*, a faixa de número dois é *Sonhei*. Lenine a fez em parceria com Ivan Santos e Bráulio Tavares. Há uma mediação de itens simbólicos marcante nessa canção, a partir de uma poética voltada para termos que indicam *espacialidade* e *territorialidade*.

⁶² Diretora da novela *Passione*, exibida na Rede Globo em 2010. Lenine teve algumas de suas canções elencadas nas trilhas de outras novelas globais. Além de Saraceni, as canções de Lenine foram utilizadas por ilustres diretores como Jorge Fernando, Jayme Monjardim e Roberto Talma. (Ver APÊNDICE B).

Sonhei/ E fui / Sinais de sim / Amor sem fim / Céu de capim / E eu olhando a vida
 olhar para mim / Sonhei / E fui / Mar de cristal / Sol, água e sal / Meu ancestral / E
 eu tão singular me vi plural / Sonhei e fui / Num sonho à toa / Uma leoa / Água de
 Goa / E eu rogando ao tempo me perdoa / Sonhei / Pra mim / Tanta paixão / De grão
 em grão / Verso e canção / E eu tentando nunca ouvir em vão / Sonhei / Senti / Sol
 na lagoa / Céu de Lisboa / Nuvem que voa / Num país maior que uma pessoa /
 Sonhei / E vim / Mares de Espanha / Terras estranhas / Lendas tamanhas / E eu subi
 sorrindo esta montanha / Sonhei / Enfim / E vejo agora / Brilho de aurora / Mundos
 lá fora / E eu cantando adeus e indo embora

Em *Sonhei*, as rimas e aliterações são recursos de importância considerável. A relação com o tempo figura no termo *ancestral*. Além disso, o verso *E eu tão singular me vi plural*, posiciona a questão identitária em um sentido de fusão, de diversidade. O fator da *territorialidade* está ligado ao termo *país*, que significa algo *maior que uma pessoa*, um lugar de ampla envergadura. Os elementos da natureza também se relacionam com a noção do espaço, inclusive como elemento desterritorializante. *Água de Goa*, *Céu de Lisboa*, *Mares de Espanha* e *Terras estranhas*, interligam diferentes sociedades, culturas, identidades e tradições, dando à canção um discurso intercultural. O cantor sonha com vários signos recombinaados, e o fato dele sonhar também possibilita a constatação de uma visão ampliada: *Sonhei / Enfim / E vejo agora*. Portanto, a pluralidade desses territórios estimula a primeira pessoa da canção mensurar novos espaços e também destinos e sentidos alternativos: *Brilho de aurora / Mundos lá fora*, somados a uma busca por novas experiências a partir de um deslocamento como *E eu cantando adeus e indo embora*.

Outras representações identitárias marcantes também estão postas na faixa *Encantamento*, de Lenine e Sérgio Natureza. A canção inclui o violão de *nylon* executado por Lenine. Inicialmente, um fonograma de *Pagode Russo* (sucesso de Luiz Gonzaga e João Silva) interpretado por Lenine e Frejat, abre a faixa. A parte inserida é uma das mais famosas: *Ontem eu sonhei que estava em Moscou / Dançando Pagode Russo na boate Cossacou*. Junto ao violão, alguns efeitos de montagem fonográfica feita por Mauro Manzoli aparecem em *Encantamento*. Fonogramas como *Gathering Grass*, *Keep Silent* e *Fly*, do grupo russo *Anna And the Farlanders* (cujo repertório pode ser considerado *Folk Music*) espalham-se durante *Encantamento*, misturando-se com a versão de *Pagode Russo*. Esteticamente, essa justaposição dos fonogramas russos com a canção de Luiz Gonzaga e João Silva sinaliza uma mediação simbólica entre o Brasil e a Rússia. A versão de *Encantamento* no álbum *Falange Canibal* suprime um pedaço da letra. Tal faixa, resulta em uma gravação de apenas 1'56''. Entretanto, mesmo com trechos suprimidos, a parte inclusa no disco nos é fundamental.

Rússia brazuca / Brasa Sivuca / Baiões na neve / Acordeonde / Terras do longe / Sertões Kiev / Caymmينو / Singra sozinho / O alto Mar Negro / E os pescadores / Versejadores / Ouvem arpejos / O mar de vagas / Invade o Volga / E enquanto isso / Faz-se a enchente / E o encantamento / Joga o caniço / Isso ou aquilo / Tudo é o mesmo / Muda é o estilo / Uiva a raposa / Canta a cigarra / Rebate o grilo

Lenine aproveita a ancestralidade de *Pagode Russo*, famosa através de Luiz Gonzaga, para reverberar o paralelismo entre o Brasil (sobretudo o Nordeste brasileiro) com o Leste Europeu.⁶³ Nas aliterações *Rússia brazuca / Brasa Sivuca*, há uma relação entre uma identidade brasileira, no caso, *brazuca*, com a Rússia. Ao mesmo tempo, o instrumentista Sivuca é aludido em estreita relação com a palavra *Brasa*, implicando fervor, agitação, energia. Aproveitando a relação entre Brasil e Rússia, os versos subsequentes formam o neologismo *Acordeonde*, dando a ideia de alguma incerteza quicá imprevisibilidade no destino do cantor, porque os versos *Terras do longe / Sertões Kiev* logo aparecem. A distância evocada em *Kiev* mistura-se aos *Sertões*, já que a ideia de sertão possibilita uma confluência com o Nordeste do Brasil. Outro neologismo aparece em *Caymmينو*, uma justaposição do sobrenome Caymmi (da família de renomados cancionistas e intérpretes da MPB – Dorival, Nana, Dori, Danilo) com *menino*. A palavra *Caymmينو* gera um peculiar efeito de sílabas poéticas. Após menção de termos como *Kiev* e *Rússia*, outras territorialidades aguçam as mediações simbólicas em *Encantamento*. *O alto Mar Negro* e a aliteração *O mar de vagas invade o Volga*, relacionam aqui um mar e um rio ligados ao Leste Europeu. Ao aproximar o Nordeste brasileiro com o Leste Europeu, mais especificamente com a Rússia e a Ucrânia, *Encantamento* não só se vale da intertextualidade com Luiz Gonzaga e João Silva para adornar uma constituição poética. Nesse discurso, a medição desses lugares culturais em um contexto de globalização redefine concepções identitárias, a ponto de uma Rússia ser brazuca, ou haver baiões na neve, ainda que poeticamente. A mediação desses elementos simbólicos é levada adiante, nos versos *Isso ou aquilo / Tudo é o mesmo / Muda é o estilo*.

Encantamento é majoritariamente tetrassilábica e encerra os seus versos em frases curta, sendo constituída em uma grande precisão métrica. Na escansão podemos verificar: Rú/ssia/Bra/zu(ca) – Bra/sa/Si/vu(ca) – Bai/ões/na/ne(ve) – A/cor/de/on(de) – Ter/ras/ do/lon(ge) – Ser/tões/ Ki/e/(v). No trecho final de *Encantamento*, surge uma citação de *Efeito Samba*, uma canção escrita por José Miguel Wisnik e Vadim Nikitin, curiosamente tendo

⁶³ Ontem eu sonhei que estava em Moscou / Dançando pagode russo na boate Cossacou / Ontem eu sonhei que estava em Moscou / Dançando pagode russo na boate Cossacou / Parecia até um frevo naquele cai ou não cai / Parecia até um frevo naquele vai ou não vai / Parecia até um frevo naquele cai ou não cai / Parecia até um frevo naquele vai ou não vai / Vem cá cossaco, cossaco dança agora / Na dança do cossaco não fica cossaco fora / Vem cá cossaco, cossaco dança agora / Na dança do cossaco não fica cossaco fora (LUIZ GONZAGA; JOÃO SILVA).

Nikitin nascido na Rússia e residindo no Brasil desde a sua infância. A interpretação de *Efeito Samba*, contida em *Encantamento*, é do próprio Wisnik (em parceria com Jussara Silveira). A parte citada no disco *Em Falange Canibal é: Adeus meu Rio de Janeiro / Eu vou-me embora pra Moscou...*

Conquistar um Grammy com um disco que associe a Rússia e a Ucrânia com o Brasil em uma canção consiste num importante resultado de mediação simbólica. Em uma matéria publicada por Klester Cavalcanti (2009), no caderno *Viver*, do *Diário de Pernambuco*, Lenine faz alguns comentários acerca das suas turnês mundiais. Depois de apresentações nos Estados Unidos, Portugal, Canadá, Espanha e França, o cancionista passou a se apresentar em países como Finlândia, Noruega, Romênia, Polônia, Macedônia. Na República Tcheca, Lenine demonstrou surpresa ao deparar-se com o público que esboçava algumas palavras de suas canções em português. “Aquilo me surpreendeu. Só depois, fiquei sabendo que o CD estava fazendo tanto sucesso que algumas letras tinham sido traduzidas (...). Nunca imaginei ver tchecos cantando minhas músicas” (LENINE, apud CAVALCANTI, 2009).

O depoimento de Lenine contribui para refletirmos que no contexto de globalização, as práticas culturais podem *desterritorializar-se* para *reterritorializar-se* em ambientes diversos. Sabemos que essas condições sociais não são equânimes para todos os atores, mas dependem de outros recursos para operarem com eficácia. Uma *major*, ou grandes emissoras televisivas são alguns fundamentais. Em sua carreira, Lenine conseguiu guarida de selos como Sony, BMG e Universal, grandes marcas hegemônicas do mercado de discos da Indústria Cultural. As novelas da Rede Globo também municiam a reputação do cancionista, haja vista elas circularem como produto da cultura brasileira, numa espécie de *internacional popular*, como enfatiza Renato Ortiz (2008). Paralelamente, a reputação de um artista também depende de como seus códigos estéticos tornam-se alcançáveis ou não. Com isso, sabemos que embora as canções de Lenine sejam traduzidas para línguas europeias, a visibilidade dos seus trabalhos ainda é bastante limitada, dado que sua língua de canção é o português. Sobre essa possibilidade de reputação artística, Howard S. Becker considera: “Um novelista que escreve em francês ou espanhol será lido mais amplamente e terá melhores chances de uma reputação internacional do que outro que escreve em português, e muito menos terá quem escreve em hindi, tâmil ou suaíli⁶⁴” (BECKER, 2008a, p. 364).

⁶⁴A novelist who writes in French or Spanish will be read more widely and have a better chance for an international reputation than one who writes in Portuguese, let alone one who writes in Hindi, Tamil or Swahili.

4.5 - InCité

Nos dias 29 e 30 de abril de 2004, Lenine gravou o CD e o DVD *InCité*, produzido pela Sony BMG. O título desse álbum faz um trocadilho com a palavra *incitar*, provocar, estimular, além do local onde o cancionista se apresentou – a *Cité de La Musique* em Paris. Embora grande parte de *InCité* traga algumas releituras do repertório de Lenine, o disco também inclui canções inéditas. O formato dessas canções é mais enxuto e apenas dois artistas foram convidados para dividir o palco com Lenine: Yusa, uma cancionista cubana que no disco faz alguns backing vocals, toca contrabaixo e canta a faixa *Tomando El Centro* (feita por ela), além de Ramiro Musotto, percussionista argentino radicado no Brasil há muitos anos, que reforça as canções de Lenine com performances no berimbau, alfaías e outros instrumentos marcantes. Segundo Lenine, o show e o disco tinham como proposta uma revisitação à figura trovadoresca forte na França e na Península Ibérica.

A tese do InCité é justamente o foco na figura do *trovador*, essa figura que tá associada ao *cantautor*, que é aquele cara que só interpreta o que compõe, ou seja, o cronista de sua época” (LENINE, 2004a).

Ao sustentar a tese do *trovador* e do *cantautor*, Lenine apropria-se de figuras tradicionais da *Folk Music* medieval europeia. Ele se coloca como herdeiro dessa linhagem musical ao frisar esse lado cronista de suas canções. Gravar esse disco na França, também constitui uma estratégia importante para a expansão de públicos e mercados consumidores de seu trabalho, haja vista os interesses da *Sony* e da *BMG* tão presentes em sua carreira, sendo elas duas *majors* de grande impacto na Indústria Cultural. Contudo, ao mesmo tempo em que Lenine assina com essas gravadoras e aproveita as suas envergaduras em mercado internacional e defende a validade do *download* e das cópias discográficas. Perguntado sobre visita que fizera à Cuba na entrevista à *Continente Multicultural* em 2004, Lenine respondeu:

Foi bacana também saber que existe uma pirataria do bem, que eu não imaginava. Mas eu, por exemplo, assinei mais de 200 discos piratas lá em Cuba e se não fosse assim não teria como circular. Então existe, por mais incrível que possa parecer, uma “pirataria do bem”. (Lenine, apud, FONSECA; POLO, 2004, p. 38).

No DVD *InCité*, a faixa de número dois corresponde à canção *Vivo*, feita por Lenine e Carlos Rennò. Nela destacam-se o violão eletroacústico de Lenine de cordas de Nylon e uma percussão bem suave de Ramiro Musotto.

Precário, provisório, perecível
 Falível, transitório, transitivo
 Efêmero, fugaz e passageiro:
 Eis aqui um vivo
 Eis aqui um vivo
 Impuro, imperfeito, impermanente
 Incerto, incompleto, inconstante
 Instável, variável, defectivo
 Eis aqui um vivo
 Eis aqui

E apesar
 Do tráfico, do tráfego equívoco,
 Do tóxico do trânsito nocivo;
 Da droga do indigesto digestivo;
 Do câncer vir do cerne do ser vivo;
 Da mente, o mal do ente coletivo;
 Do sangue, o mal do soropositivo;
 E apesar dessas e outras,
 O vivo afirma, firme e afirmativo:
 “O que mais vale a pena é estar vivo”

Não feito, não perfeito, não completo,
 Não satisfeito nunca, não contente,
 Não acabado, não definitivo:
 Eis aqui um vivo
 Eis me aqui

A primeira estrofe dessa canção enfatiza a condição de temporalidade e de identidade fugidía, com os termos: *provisório*, *perecível*, *transitório*, *efêmero*, *fugaz* e *passageiro*. A imprecisão, parcialidade e imperfeição figuram nas palavras *precário*, *falível*, *transitivo*. A segunda estrofe mantém de modo semelhante os níveis associativos que constituem o agente, através das palavras *impuro*, *imperfeito*, *incompleto*, *defectivo*. Elas estão vinculadas ao discurso de tempo e espaço contido em *impermanente*, *incerto*, *inconstante*, *instável*, *variável*. Nestas passagens, tanto a impermanência e a inconstância do ator social postulam uma relação descontínua com o tempo, além de destacar um futuro aberto às modificações (*incerto*, *variável*). Na terceira estrofe, Ramiro Musotto acompanha a voz e o violão de Lenine com um surdo, marcando discretamente o compasso da canção. A conjunção subordinativa concessiva *E apesar*, inicia uma estrofe que enumera problemas urbanos e doenças como sinônimo de uma nocividade presente no cotidiano contemporâneo. *Tráfico*, *tóxico*, *droga*, *câncer*, aparecem nessa estrofe, relacionados à *mente* e o *sangue* que figuram e ao *mal*, seja *do ente coletivo* ou *do soropositivo*.

O cancionista frisa que embora constatemos vários quadros negativos na vida, *O que mais vale a pena é estar vivo*. Com esse discurso, *Vivo* remonta a uma perspectiva do vitalismo. Em uma digressão, poderíamos aproximá-la mais de Nietzsche do que de Schopenhauer. Como afirmara Simmel: “Schopenhauer não percebe em absoluto o sentimento da vida como celebração, sentimento do qual Nietzsche está impregnado” (SIMMEL, apud FERREIRA, 2000). Com efeito, podemos notar que a vida está posta como prioridade na canção *Vivo*, mesmo que inúmeras adversidades figurem no dia-a-dia do cantor. Na última parte dessa faixa, há um não contentamento diante da repetição e dos limites da vida. No discurso, o cantor se define como *Não feito, não perfeito, não completo / Não satisfeito, nunca, não contente / Não acabado, não definitivo / Eis aqui um vivo / Eis me aqui*. Mediante essas colocações, percebemos que a incompletude não é necessariamente uma condição pejorativa; pelo contrário, a insaciabilidade do agente serve de estímulo para celebrar a vida e não subsumir aos percalços de um duro cotidiano.

Podemos também relacionar a última estrofe de *Vivo* com *O que É Bonito?*, outra canção de Lenine e Bráulio Tavares inclusa no disco *Olho de Peixe* de 1993. *Eu gosto do inacabado, / Do imperfeito, o estragado / O que dançou*. A imperfeição e a fugacidade das interações e dos efêmeros laços sociais são postos em ode na vida. *Mas eu persigo o que falta / Não o que sobra. / Eu quero tudo que dá e passa / Quero tudo que se despe, / Se despede, / E despedaça*. Neste caso, a multiplicidade identitária é um aspecto de celebração do cantor, pois a vida é constituída pela busca de extrair algo engrandecedor através das relações mais descontínuas e fortuitas. Não somente, as identidades repartidas e multiplicadas são constatadas de maneira relevante para um devir do ator social.

A terceira faixa de *InCité* apresenta a canção *Ninguém Faz Ideia*, de Lenine e Ivan Santos. Ela serve como exemplo bastante profícuo na observação das identidades e até dos círculos sociais, cuja heterogeneidade é profundamente notória.

Malucos e donas de casa
 Vocês aí na porta do bar
 Os cães sem dono, os boiadeiros
 As putas, babalorixás
 Os gênios, os caminhoneiros
 Os sem terra e sem teto
 Atores, maestros, Djs
 Os undergrounds, os megastars
 Os Rolling Stones e o rei
 Ninguém faz ideia de quem vem lá.

Ciganas e neo-nazistas
 O bruxo, o mago, o pajé
 Os escritores de science fiction

Quem diz e quem nega o que é
 Os que fazem greve de fome
 Bandidos, cientistas do espaço
 Prêmios Nobel da paz
 O Dalai Lama, o Mr. Bean
 Burros, intelectuais
 Pensei:
 Ninguém faz ideia de quem vem lá

Os líderes de última hora
 Os que são a bola da vez
 Os encanados, os divertidos
 Os tais que traficam bebês
 O que bebe e passa da conta
 Os do cyberspaço
 A capa do mês da playboy
 O novo membro da Academia
 O mito que se auto-destrói
 Eu sei:
 Ninguém faz ideia de quem vem lá

Os duros, os desclassificados,
 A vanguarda e quem fica pra trás
 Os dorme-sujo, os emergentes
 Os espões industriais
 Os que catam restos de feira
 Milicos, piratas da rede
 Crianças excepcionais
 Os exilados, os executivos
 Os clones e os originais.
 É a lei:
 Ninguém faz ideia de quem vem lá

Os anjos, os exterminadores
 Os velhos jogando bilhar
 O Vaticano, a CIA
 O boy que controla o radar
 Anarquistas e mercenários
 Quem é e quem fabrica notícia
 Quem crê na reencarnação
 Os clandestinos, os ilegais
 Os gays, o chefe da nação
 Ninguém faz ideia de quem vem lá

Ninguém Faz Ideia, descreve um amplo número de grupos sociais contrastantes e ou semelhantes. As identidades desses personagensn estão marcadas por uma sexualidade (*putas, a capa do mês da Playboy*), por elementos místico-religiosos (*babalorixás, bruxo, mago, pajé, quem crê na reencarnação*), por características psíquicas (*Malucos, crianças excepcionais*) e por um fama internacional e desterritorializada (*o rei – Roberto Carlos, os Rolling Stones, os Prêmio Nobel da Paz, Dalai Lama, Mr. Bean*). No refrão *ninguém faz ideia de quem vem lá*, o cantor sustenta a imprecisão em definir quem aparece em nosso cotidiano, tanto em virtude da variedade dos estilos e identidades, quanto na maneira complexa e plástica com que os círculos sociais são apresentados. Observemos também que

alguns elementos discursivos são postos de maneira antinômica e até conflitantes nos versos dessa canção. Mesmo ao enfatizar um pluralismo identitário, a canção não se descola de algumas representações conflitantes: *ciganas / neo-nazistas; burros / intelectuais; encanados / divertidos; a Vanguarda / quem fica pra trás; os clones / os originais; os anjos / os exterminadores*. Outros estilos identitários estão indicados pelas práticas artísticas e culturais (*atores, maestros, Djs, undergrounds, megastars*); no gênero literário e em áreas de conhecimento aplicado (*os escritores de science fiction; cientistas do espaço*); ou na virtualidade (*os do ciberespaço; os piratas da rede*). A canção também frisa identidades pautadas sobre diversas condições de tempo e espaço, cuja efemeridade e fluidez são marcantes. *Os líderes de última hora, os que são a bola da vez, a capa do mês da Playboy, o novo membro da Academia [Brasileira de Letras]*. Mais identidades específicas figuram em: *Vocês aí na porta do bar; quem diz e quem nega o que é; os que fazem greve de fome; os tais que traficam bebês; o que bebe e passa da conta; quem é e quem fabrica notícia*. Em conjunto a esse pluralismo identitário, a canção aborda outros grupos desapossados e marginalizados, como *os sem terra; sem teto; duros; desclassificados; dorme-sujo; emergentes; os que catam restos de feira; os clandestinos; os ilegais e os exilados*.

Haja vista a poética de *Ninguém Faz Ideia* sinalizar para uma sociedade marcada pelas diferentes identidades e relações entre os seus atores, a leitura social dessas formas identitárias pode tanto ser positiva como negativa. Para a definição de alguma identidade, os atores dependem de uma estruturação da vida social, na qual os aspectos vinculados à afetividade entre os seus indivíduos significa algo fundamental para a sociabilidade. Podemos refletir isso através de Georg Simmel: “Toda a organização interior de uma vida de circulação (...) baseia-se em uma gradação extremamente multifacetada de simpatias, indiferenças e aversões, das mais efêmeras como das mais duradouras” (SIMMEL, 2005, p. 583). Simmel enfatizara que dentro de uma grande cidade onde o indivíduo pode sentir uma forte solidão ao deparar-se com uma multidão de faces *blasées*, torna-se imprescindível uma busca por relações mais afetuosas e estreitas com outras pessoas que comunguem de algumas similitudes. Essas formas de sociabilidade geram identidades mais específicas que às vezes restringem-se a pequenos grupos, ou opostamente desenvolvem-se a partir de círculos sociais mais amplos. A vida moderna depreende as formalizações de identidades alternativas, cujos atores sociais vestem-se, comunicam-se e sociabilizam-se de maneira plural. Na opinião de Simmel, tais práticas aventam para um recurso social e psicológico da distinção. Isso é reforçado na figura do indivíduo exótico (que se veste, fala, ou age de modo pouco

convencional para os caracteres mais ou menos regulares), tornando-se visível diante de uma multidão entediada e indiferente.

O que conduz finalmente às mais tendenciosas esquisitices, às extravagâncias específicas da cidade grande, como o exclusivismo, os caprichos, o preciosismo, cujo sentido não está absolutamente no conteúdo de tais comportamentos, mas sim em sua forma de ser diferente, de se destacar e, com isso, de se tornar notado (SIMMEL, 2005, p. 587).

A canção *Ninguém Faz Ideia* pode indicar um painel de atores sociais diferenciados em meio à Modernidade, diferenças que se tornam fundamentais nas formas identitárias infundas. Mas, essa variedade de representação não é celebrada como algo positivo *tout court*. A diferença dos personagens do cotidiano moderno implica na desigualdade de capitais sociais, econômicos, culturais, refletidos tanto no privilégio de uma fama, como na marginalidade e num anonimato. A multiplicidade identitária acena para uma imprecisão, de modo que compreender as condições de cada ator social torna-se algo de grande complexidade e até de certa incógnita. A imprecisão das identidades é enfatizada no verso *Ninguém faz ideia de quem vem lá*, haja vista a variedade dessas formas contemporâneas não só imprimirem aos indivíduos a distinção, como também a constante redefinição dos modos representacionais na vida moderna.

No álbum *InCité*, a faixa de número quatorze chamada *Crença*, foi escrita por Lenine e Dudu Falcão. Ela privilegia o canto em primeira pessoa, aludindo o seu envolvimento com outro alguém. Dentro de um potencial envolvimento passional, uma noção de crença é problematizada.

Eu só penso em você
Depois que eu penso em mim
E eu penso tanto em nós dois
Sei que é de cada um
E acho até comum
Pensar assim de nós dois

Vai que a gente pensa igual
E acha isso normal
O igual da diferença
Cada um, todo ser
Tem sua crença

Eu só penso em você
Depois eu penso em mim
E eu me confundo em nós dois
Sei quando viramos um
E aparece um
Que se mistura em nos dois

Vem, não há o que pensar
 Melhor achar normal
 Viver a diferença
 Pensa não, deixa assim,
 Que a vida pensa

Tanto por viver, tento não jogar
 Pra baixo do tapete essa poeira.
 Tonto de você tento não pensar besteira.

Tanto por você, para o nosso bem
 Às vezes fica um com e o outro sem
 Seja como for somos nós e mais ninguém

O que eu quero de você
 E você quer de mim
 Nós decidimos depois
 Eu só penso em você
 E tenho aqui pra mim
 Que você pensa em nós dois

A canção *Crença* precisa que há diferenças entre ambos atores, no caso entre o *Eu* (o cantor) e o *Você* (a pessoa aludida). Porém, uma das maneiras de resolver essa incompatibilidade é gerar uma terceira identidade: o *Nós*. Na terceira estrofe, está elucidado que o *Nós* não é uma mera união entre o *Eu* e o *Você*; mais além disso: O *Nós*, nesse contexto, torna-se *Um*, o que sugere uma relação íntima entre duas pessoas: *Sei quando viramos um / E aparece um / Que se mistura em nós dois*. Na opinião do cantor, a diferença significa um elemento positivo e não adverso no relacionamento, pois achar normal a diferença corresponde a pensar igual: *Vai que a gente pensa igual / E acha isso normal / O igual da diferença*. O tema da diferença é reforçado na quarta estrofe, na medida em que o cantor busca viver uma afetividade despreocupada com eventuais problemas e incompatibilidades. Pelo contrário, a diferença pode ser vista como elemento positivo no afeto entre duas pessoas. Aqui há uma poetização influenciada pelo *carpe diem*, visto que o mais proveitoso é viver a diferença no lugar de polemizá-la. Como a própria canção demonstra: *Vem, não há o que pensar / Melhor achar normal / Viver a diferença / Pensa não, deixa assim / Que a vida pensa*.

Na sétima estrofe, o *carpe diem* é reforçado mais uma vez. A reflexão é uma preocupação remota. É mais relevante vivenciar o afeto como algo imediato. *O que eu quero de você / E você quer de mim / Nós decidimos depois*. A identidade do *Nós* é fundamental, porque ressalta uma condição escatológica para o *Eu* e o *Você*. Paradoxalmente, ao estabelecer um elo entre o cantor e a segunda pessoa, o *Nós* se torna *Um*, sua identidade é *indecidível*. Esta condição é dada com certa ênfase em alguns versos: *Sei quando viramos um*

/ E aparece um / Que se mistura em nós dois (...) Seja como for somos nós e mais ninguém (...) Eu só penso em você / E tenho aqui pra mim / Que você pensa em nós dois. O *Nós* é uma condição identitária que possibilita o *Eu* e o *Você* confundirem-se no *Um*, cujo significado remete ao vivenciar do *carpe diem*, ao afeto desmesurado e despreocupado com quaisquer reflexões que tomem a diferença como algo negativo. A noção de que *Cada um / Todo ser / Tem sua crença* é algo fundamental para tangenciar quaisquer polêmicas e para jogar *Pra baixo do tapete essa poeira*, além de *não pensar besteira*.

Em uma crítica ao disco *InCité* em 2005, Carlos Calado mencionou que Lenine inspirara-se nos antigos trovadores medievais, pois utilizara uma formação mais intimista no palco, incluindo apenas o violão, o baixo e a percussão. Essa escolha privilegiaria a palavra na organização de um discurso. Para tanto, recordemos também as considerações de Charles S. Perrone (2008), quando este afirma que uma análise do discurso de uma canção voz e violão é bem diferente de outra com um instrumental mais amplo. Calado diz que para Lenine o espírito poético da Idade Média sobrevive na atual figura do *cantautor*:

“O cantautor é aquele cara que só interpreta o que compõe, ou seja, é o cronista de sua época”, compara Lenine, que adotou um formato mais compacto de banda para enfatizar os ‘enredos’ de suas canções. Como ‘Todas Elas Juntas Num Só Ser’ (parceria com Carlos Rennó), que lista nomes de musas imortalizadas em canções de várias épocas (CALADO, 2005).

A canção *Todas Elas Juntas Num Só Ser* poetiza uma musa do cantor que para ele aparece sobre várias identidades ligadas a outras musas prévias, famosas em canções da *MPB*, *Jazz*, *Chanson*, *Pop*, dentre outros gêneros musicais. A intertextualidade é utilizada como uma catalogação de figuras femininas importantes da história da canção, adequadas às citações poéticas através das rimas, aliterações, métricas e anáforas.

Não canto mais Bebete nem Domingas
Nem Xica nem Tereza, de Ben Jor;
Nem Drão nem Flora, do baiano Gil;
Nem Ana nem Luiza do maior.
Já não homenageio Januária,
Joana, Ana, Bárbara, de Chico

Nem Yoko, a nipônica de Lennon;
Nem a cabocla, de Tinoco de Tonico;
Nem a Tigresa nem a Vera Gata
Nem a Branquinha, de Caetano
Nem mesmo a Linda flor, de Luiz Gonzaga,
Rosinha, do sertão Pernambucano;
Nem Risoflora, a flor de Chico Science
Nenhuma continua nos meus planos

Nem Kátia Flávia, de Fausto Fawcett;
Nem Anna Júlia, do Los Hermanos

Só você,
Hoje eu canto só você;
Só você,
Que eu quero porque quero, por querer

Não canto de Melô pérola negra;
De Brown e Herbert, nem uma brasileira;
De Ary, nem a baiana nem Maria
Nem a Iaiá, nem a faceira;
De Dorival, nem Dora, nem Marina
Nem a morena de Itapoã;
Divina, a garota de Ipanema;
Nem Iracema, de Adoniran

De Jackson do Pandeiro, nem Cremilda;
De Michael Jackson, nem a Billie Jean;
De Jimi Hendrix, nem a doce Angel;
Nem Ângela, nem Lígia, de Jobim;
Nem Lia, Lily Braun nem Beatriz,
Das doze deusas de Edu e Chico;
Até das trinta leilas de Donato,
E da Layla, de Clapton, eu abdicó.

Só você,
Canto e toco só você;
Só você,
Que nem você ninguém mais pode haver.

Nem a namoradinha de um amigo
E nem a amada amante de Roberto;

E nem Michelle-ma-belle, de beatle Paul;
Nem Isabel – bebel – de João Gilberto
E nem B.B., la femme de Serge Gainsbourg;
Nem, de Totó, na malafemmená;
Nem a Iaiá de Zeca Pagodinho;
Nem a mulata mulatinha de Lalá;

E nem a carioca de Vinícius
E nem a tropicana de Alceu
E nem a escurinha de Geraldo
E nem a pastorinha de Noel
E nem a namorada de Carlinhos
E nem a superstar do Tremendão
E nem a malagueña de Lecuona
E nem a popozuda do Tigrão.

Só você,
Hoje elejo e elogio só você,
Só você,
Que nem você não há nem quem nem quê.

De Haroldo Lobo com Wilson Batista,
De Mário Lago e Ataulfo Alves.
Não canto nem Emília nem Amélia:
Nenhuma tem meus vivos e meus salves!
E nem Angie, do stone Mick Jagger;

E nem Roxxane, de Sting, do Police;
 E nem a mina do mamona Dinho
 E nem as mina – pá – do mano Xis!

Loira de Hervê e loira do É o Tchan,
 Lôra de Gabriel, o Pensador;
 Laura de Mercer, Laura de Braguinha,
 Laura de Daniel, o trovador;
 Ana do Rei e Ana de Djavan,
 Ana de outro rei, o do baião
 Nenhuma delas hoje cantarei:
 Só outra reina no meu coração.

Só você,
 Rainha aqui é só você,
 Só você,
 A musa dentre as musas de A a Z.

Se um dia me surgisse uma moça
 Dessas que com seus dotes e seus dons,
 Inspiram parte dos compositores
 Na arte das palavras e dos sons,
 Tal como Madelleine, de Jacques Brel,
 Ou como Madalena, de Martinho;
 Ou Maybellene e a sixteen de Chuck Berry,
 E a manequim do tímido Paulinho;
 Ou como, de Caymmi, a moça prosa
 E a musa inspiradora Doralice;
 Se me surgisse uma moça dessas,
 Confesso que eu talvez não resistisse;
 Mas, veja bem, meu bem, minha querida:
 Isso seria só por uma vez,
 Uma vez só em toda minha vida!
 Ou talvez duas, mas não mais que três.

Só você,
 Mais que tudo só você;
 Só você,
 As coisas mais queridas você é.

Você pra mim é o sol da minha noite;
 É como a rosa, luz de Pixinguinha;
 É como a estrela pura aparecida,
 A estrela a refulgir do Poetinha;
 Você, ó flor, é como a nuvem calma
 No céu da alma de Luiz Vieira;
 Você é como a luz do sol da vida
 De Stevie Wonder, ó minha parceira.

Você é pra mim e o meu amor,
 Crescendo como mato em campos vastos,
 Mais que a gatinha para Erasmo Carlos;
 Mais que a cigana pra Ronaldo Bastos;
 Mais que a divina dama pra Cartola;
 Qua a donna para Ventadorn, Bernart;
 Que a honey baby para Wally Salomão
 E a funny valentine para Lorenz Hart.

Só você,
 Mais que tudo e todas, só você;

Só você,
Que é todas elas juntas num só ser.

Junto com as musas e as figuras de linguagem, a canção apoia-se em nomes de letristas, intérpretes e cancionistas importantes, servindo não só de recurso poético, mas de signos tradicionais para Lenine. A lista é generosa. Jorge Ben Jor (*Bebete Vãobora; Xica da Silva; Cadê Tereza?*), Gilberto Gil (*Drão, Flora*) Tom Jobim (*Ana Luiza, Garota de Ipanema; Ângela; Lígia*), Chico Buarque (*Januária, Joana Francesa; Ana de Amsterdam, Bárbara; Cala a Boca, Bárbara*), a parceria Edu Lobo e Chico Buarque (*Na Ilha de Lia, No Barco de Rosa; A História de Lily Braun; Beatriz*), Luiz Gonzaga (*Asa Branca, Ana Maria; Ana Rosa*), John Lennon (*The Balad of John and Yoko*), Paul McCartney (*Michelle, Ma Belle*), Tonico e Tinoco (*Cabocla*) Caetano Veloso (*Tigresa, Vera Gata; Branquinha*), Chico Science (*Risoflora*), Fausto Fawcett (*Kátia Flávia – A Godiva do Irajá*), Los Hermanos (*Anna Júlia*), Luiz Melodia (*Pérola Negra*), Carlinhos Brown e Herbert Vianna (*Uma Brasileira*), Ary Barroso (*No Tabuleiro da Baiana; Maria; Iaiá Boneca; Os Quindins de Iaiá; Faceira*), Dorival Caymmi (*Dora, Marina; Saudades de Itapoã; Rosa Morena; Doralice*), Adoniran Barbosa (*Iracema*), Jackson do Pandeiro (*Cremilda*), Michael Jackson (*Billie Jean*), Jimi Hendrix (*Angel*), João Donato (*As trinta leilas de Donato* fazem menção ao disco *Leilíadas* de 1986, no qual todas as faixas do álbum chamam-se *Leila*, apenas com o número para diferenciá-las), Roberto Carlos (*Namoradina de Um Amigo Meu; Amada Amante*), João Gilberto (*A sua filha Bebel Gilberto*), Serge Gainsbourg (*Initials B.B.*) Totò (*Malafemmena*), Zeca Pagodinho (*Quando Eu Contar*), Alceu Valença (*Morena Tropicana*), Geraldo Pereira (*Escurinha*), Noel Rosa (*As Pastorinhas*), Carlos Lyra (*Minha Namorada; Primeira Namorada*), Ernesto Lecuona (*Malagueña*), Bonde do Tigrão (*Só As Cachorras*), Haroldo Lobo com Wilson Batista (*Emília*), Mário Lago e Ataulfo Alves (*Amélia*), Mick Jagger (*Angie*), Sting (*Roxxane*), Mamonas Assassinas (*Pelados em Santos*), Xis (*Os Mano e As Mina*), Hervé Cordovil (*Uma Loira*), É o Tchan (*A Loira do Tchan*), Gabriel o Pensador (*LôraBúrra*), Braguinha (*Laura*), o trovador Arnaut Daniel (*Laura*), Djavan (*Asa*), Jacques Brel (*Madeleine*), Martinho da Vila (*Madalena*), Chuck Berry (*Maybellene; Sweet Little Sixteen*), Paulinho da Viola (*O Tímido e A Manequim*), Pixinguinha (*Rosa*), Vinícius de Moraes (*Serenata do Adeus*), Luiz Vieira (*Paz do Meu Amor*), Stevie Wonder (*You Are The Sunshine Of My Life*), Erasmo Carlos (*Gatinha Manhosa; Minha Superstar*), Ronaldo Bastos (*Cravo e Canela*), Cartola (*Divina Dama*), Bernart de Ventadorn (*Donna*), Wally Salomão (*Vapor Barato*) e Lorenz Hart (*Funny Valentine*) são alguns dos nomes e canções citados ao longo de *Todas Elas Juntas Num Só Ser*.

Haja vista o disco de Lenine advir de algumas apresentações na França, a canção *Todas Elas Num Só Ser* inclui homenagens importantes prestadas ao trovadorismo provençal. Isso reitera a defesa que o próprio Lenine faz de uma herança trovadoresca, quando ele se considera um *cantautor*. Apreendamos, portanto, uma genealogia desse trovadorismo. José D'Assunção Barros (2007, p. 86) divide a produção trovadoresca medieval em cinco regiões. A primeira encontrava-se no Sul da França, onde predominava o occitânico, nas figuras dos *troubadours* da langue *d'oc*, ilustre pela poética do amor cortês. Já a segunda, no Norte da França, comportava os *trouvères* que cantavam a langue *d'oïl* e as primeiras canções de gesta. A terceira, localizada no Vale do Pó desenvolveu o *dolce stil nuovo* dos trovadores italianos. A quarta, oriunda do Norte da Europa, é a *Minnesang* que consistia em uma versão germânica do amor cortês. Por fim, em quinto, encontramos o Galego – Português, cujo canto religioso estava presente em boa parte da Península Ibérica, salvo em algumas exceções como na Catalunha e em Aragão (ambas as regiões mais ligadas aos *troubadours* provençais). Lenine e Carlos Rennó fazem ode à figura de Bernart de Ventadorn (1150 – 1180) e a Arnaut Daniel (1180 – 1210), dois *cantautores* do sul francês responsáveis pelo desenvolvimento de algumas cantigas de amor na Idade Média. De acordo com Barros:

O lirismo provençal apresenta pelo menos três maneiras distintas, reconhecidas pelos próprios trovadores em suas cantigas e tratados poéticos. Dentre elas, as duas escolas mais propriamente típicas do amor cortês eram o *trobar leu* e o *trobar ric*. A primeira preconizava uma versificação simples e a ausência do rebuscamento estilístico. Decorre daí uma mensagem bem inteligível, tal como se verifica com a poesia de Jaufrè Rudel ou de Bernard de Ventadorn. Já o *trobar ric* buscava ornamentação sofisticada, na ânsia de experimentar novas sonoridades e uma poesia imagética, que se esmerava no refinamento e na sofisticação. Era do estilo tornar o conteúdo menos acessível e a linguagem enigmática. Tal como entre os escaldos islandeses, o excesso de clareza era considerado deficiência técnica. O maior representante dessa escola é Arnaut Daniel.

Então, ao citar Bernart de Ventadorn e Arnaut Daniel, Lenine retoma os representantes de dois estilos de cantigas de amor cortês da França, quando também crê que o cancionista contemporâneo é uma espécie do *troubadour* medieval, um *cantautor*, com uma nova roupagem temporal e cultural. Sobre essa relação com o trovadorismo, Lenine explicita:

Quando eu estive em Toulouse, num encontro, (...) era um encontro de línguas mortas. Eu estava ali representando o tupi-guarani e eu não sei porra nenhuma de tupi-guarani. E aí tem um grande intelectual e um grande fomentador cultural, Claude Sicre, que também é fundador de uma banda chamada Fabulous Troubadours⁶⁵. E é um maluco, um maluco do bem, eu digo, um maluco beleza. E até hoje ele defende a volta do *occitan* como língua oficial francesa. É como se

⁶⁵ Grupo que já teve algumas canções sampleadas em *A Ponte*, no disco *O Dia Em que Faremos Contato* (1997).

alguém dissesse: vamos voltar a falar tupi. (...) ele me mandou a coleção do Asterix toda em *occitan* e é bacana, porque tem uma similaridade muito maior com o nosso português do que com o francês. Tem muitas palavras que são muito próximas, as conjugações, os maneirismos, são muito próximos. E para encurtar a história, na praça onde se encontram os trovadours tem uma estátua em tamanho natural do Chico Antônio, o cara que na verdade foi uma descoberta de Mário de Andrade que, mapeando a cultura brasileira, depara-se com Chico Antônio no Rio Grande do Norte e diz: “Esse cara é um monstro”. Lá os caras já o reconheceram como um dos maiores *troubadours* da atualidade, do século XX, ele é a figura-ícone e é uma pena que no Brasil poucas pessoas o conheçam (LENINE, apud POLO; FONSECA, 2004, p. 39-40).

Lenine explora essa relação entre o trovadorismo medieval e os cantadores nordestinos. Em se tratando do *métier* cancionístico, ele também se identifica como um *cantautor*, um rebento desses predecessores medievais, ao mesmo tempo em que alude um imaginário da cultura tupi como signo antropofágico por excelência. A absorção desses elementos tradicionais é fundamental não apenas para o desenho de identidades plurais no discurso cancionístico de Lenine, mas também se torna um grande mecanismo estético para a sua identidade artística.

4.6 – Labiata

Em 2008, o álbum *Labiata* foi lançado e representou algumas mudanças importantes na carreira de Lenine. O cancionista mudava de gravadora, deixando a antiga parceria com a Sony / BMG, dessa vez fechando contrato com a Universal – outra *major* de grande peso no mercado mundial das mídias e que correspondia à gravadora Polygram, a primeira com que Lenine assinou na carreira, quando em meados dos anos 1980 lançara o LP *Baque Solto*, juntamente com Lula Queiroga. Podemos notar que há uma proposta de preservação ambiental inclusa no trabalho de Lenine, visto que a palavra *Labiata* corresponde a uma espécie de orquídea, a *Cattyleia labiata*, predominante em locais de Pernambuco, Alagoas, Ceará e Paraíba. Junto à sugestão ecológica, *labiata* pode significar a lábia, à importância da palavra, do discurso, da poética e da retórica, conseqüentemente, alguma coisa palatável. A

palavra *labiata* também lembra *labuta*, que indica trabalho, ofício. *Labiata* marca uma parceria de Lenine com a Natura, empresa de cosméticos com uma proposta de preservação ambiental. A Natura viabilizou para os dez mil primeiros compradores do CD, uma versão do álbum em *pen-drive*, com as fotos e encarte digitalizados. *Labiata* também foi lançado em vinil. Por sinal, Lenine declara-se um grande admirador desse tipo de mídia. Para ele, o contato que um fã pode obter com um encarte maior e os timbres da gravação em vinil são peculiares e incomparáveis.

Nada substitui o contato com a agulha, com aquela ranhura. Nada. Pra quem ouve e que gosta de um bom áudio, não existe nada comparado. A gente se acostuma com o que é ruim. Isso é natural. Ter *MP3* hoje em dia, eu também tenho, eu também uso... Hoje eu tenho, por exemplo, a minha discoteca predileta tá comigo aqui no meu bolso, no meu *IPOD*. Mas você se acostuma, o que é muito ruim. É tudo comprimido, o áudio é ruim, mas tem sua função, é um instrumento de propagação.

O discurso ambientalista está posto em várias canções de *Labiata*. A faixa de número quatro, intitulada *A Mancha* (escrita por Lenine e Lula Queiroga) fala sobre uma mancha de óleo, vazada de um casco de navio, que invade o rio e prejudica a asa de uma ave praieira. *A mancha vem vindo / Vem mais rápido que lancha / Afogando peixe, encalhando prancha / A mancha que mancha, / Que mancha de óleo e vergonha / Que mancha a areia*. É a mesma poluição que afeta o ecossistema que remete ao óleo e à situação de vergonhosa resultante do desprezo de quem prejudica os rios mares e a fauna.

Já em *É Fogo*, canção feita por Lenine e Carlos Rennó, um breve histórico dos militantes em prol do meio ambiente figura. Lenine considera sobre essa canção: “É uma letra do Carlos Rennó. Ele tem essa coisa verborrágica poética, essa capacidade de escrever profusamente. Me mandou um texto gigantesco! Fui escolhendo os versos que tinham mais a ver” (LENINE, Lenine comenta). Os avisos e prevenções dos meio-ambientalistas eram alvos de deboches e subestimações nos versos *Economistas, médicos, políticos / Apenas nos tratavam com escárnio*. No entanto, com a evidência do aquecimento global, a canção menciona *Nossas visões se revelaram válidas / E eles se calaram – mas é tarde*. O tom irônico persiste, quando esses atores sociais, tipificados nas figuras intelectuais dos *economistas, médicos e políticos* que se opuseram aos militantes de causa ambientalista agora dão razão à causa ecológica. Os militantes ambientalistas eram bestializados outrora, segundo a canção. *Éramos ‘uns poetas loucos, místicos’... / Éramos tudo o que não era são; / Agora são – com dados estatísticos – / Os cientistas que nos dão razão*. Nesta passagem, o condicionante da razão é a base científica, são os dados estatísticos. Para constatar o quadro

dos problemas do ecossistema, a canção sublinha o termo *É fogo* em seu refrão, gerando um trocadilho entre o significado material do fogo que polui a atmosfera, destrói, queima, espalha sua fumaça por via dos incêndios, ao mesmo tempo em que a expressão *É fogo* também suscita algo de lamentável constatação. Na segunda parte da canção, o termo *É fogo* é revezado com *É foda*, nesse sentido indicando algo desagradável ou insuportável sobre um revoltoso.

Outro exemplo da preocupação com o meio ambiente no discurso de Lenine aparece na seguinte indagação: *O que será, com mais alguns graus Celsius, / De um rio, uma baía ou um Recife, / Ou um ilhéu ao léu clamando aos céus, se os / Mares subirem muito, em Tenerife?*. Nesse trecho, as remissões das categorias geográficas *rio, baía, Recife e ilhéu* correspondem intencionalmente aos estados do Rio de Janeiro, Bahia, além da cidade do Recife e ao município de Ilhéus. A canção organiza esses homônimos e parônimos seja no sentido de uma geografia física ou na relação com os problemas globais do ecossistema, uma vez que todas essas localidades citadas estabelecem uma conexão com *Tenerife*, uma das ilhas canárias mais importantes da Espanha. Essa perspectiva de uma pauta global é reiterada no fim da canção, quando o cantor se coloca em uma posição profética com o seu discurso, já que os seus antigos alardes foram subestimados por alguns *economistas, médicos e políticos* de outrora. *Em tanta parte, do Ártico à Antártida / Deixamos nossa marca no planeta: / Alivemos já a pior parte da / Tragédia anunciada com trombeta. / O estrago vai ser pago pela gente toda.* Citando a palavra *trombeta*, um trio composto por trompete, sax-soprano e trombone responde ao enunciado. Na estrofe, supracitada o cantor ressalta que os prejuízos ambientais atingirão todos os segmentos sociais e locais, por isso ele dimensiona o conflito do ecossistema para uma perspectiva global. Além disso, o tom profético é legitimado pelo verbo *alivemos*, pois está posto no imperativo, portanto, indicando uma palavra de ordem. Essa noção de algo profético ainda estabelece uma intertextualidade com o último livro bíblico, o Apocalipse, pois o *a pior parte da / Tragédia anunciada com trombeta*, remonta ao catastrofismo anunciado pelos sete anjos que tocaram sete trombetas, na iminência do Juízo Final.

O cancionário de Lenine apresenta não só contrastes e diferenças como também conflitos identitários. Quando *É Fogo* aborda o problema do meio ambiente sob a ótica desse Juízo Final (termo messiânico), outra canção como *Tubi Tupy* (do álbum *Na Pressão*) coloca na figura do *libertado astronauta tupi* uma intertextualidade com Oswald de Andrade, que paralelamente acena para a figura do *homem natural tecnizado*. Na proposta oswaldiana, a ruptura com os laços messiânicos de uma sociedade patriarcal e de uma teologia, rechaça um

pensamento *greco-judaico-islâmico-cristão*. Porém, no cancionário de Lenine, as proposições messiânicas e antimessiânicas figuram na intertextualidade de modo paradoxal.

A nona canção de *Labiata*, é mais uma parceria entre Lenine e Paulo César Pinheiro. *Ciranda Praieira* constrói uma relação metamusical com *Leão do Norte*, visto que ambas as canções revelam de modo intrínseco os termos *ciranda* e *Itamaracá*.

achei na praia um marisco
com a letra do nome dela
do lado eu fiz um rabisco
botando a minha chancela

tirei da palhoça uma palha
fiz um cordão de palmeira
fiz do marisco a medalha
pro colo da cirandeira

entrei na roda da sorte
brinquei de roda com ela
a moça é de casa forte
eu sou de casa amarela

mas foi na casa de lia
numa ciranda praieira
que eu vi minha estrela-guia
nos olhos da cirandeira

A história contida em *Ciranda Praieira* é cantada na primeira pessoa. Trata-se de alguém residente no bairro de Casa Amarela e que se apaixona por uma moça de Casa Forte. Nesse entremeio, o cantor resolve fazer um tipo de artesanato, um cordão de palmeira, cuja medalha é um marisco achado na praia e depois rabiscado com a inicial do nome da moça de Casa Forte. Esse artesanato seria oferecido para a moça usá-lo em seu pescoço. O desenvolvimento dessa paixão pelo cantor deu-se quando ele dançou com a moça de Casa Forte em uma ciranda na casa de Lia (de Itamaracá). Porém, a despeito dessa paixão arrebatadora, a assimetria entre as duas pessoas envolvidas no discurso de *Ciranda Praieira* se evidencia centralmente. A canção utiliza dois bairros recifenses marcados por uma desigualdade: Casa Forte e Casa Amarela. Os dois são caracterizados por consistirem em zonas limítrofes na cidade do Recife. No entanto, ambos são bastante díspares sobre aspectos financeiros, sociais e culturais. O fato desses bairros também possuírem a palavra *Casa* é de grande utilidade poética, porque a repetição dessas palavras constitui uma anáfora, portanto encaixa um efeito de repetição sonora ao longo dos versos. Apesar das identidades do cantor e de sua musa estarem vinculadas à assimetria dos seus bairros (cujos significados dessa desigualdade extrapolam uma mera diferença geográfica), é na ciranda onde a aproximação

entre os dois pode dar-se de maneira una. Destarte, a ciranda repercute na canção uma possibilidade democrática de suprimir algumas marcas sociais entre a moça e o cantor. No entanto, ainda reside uma posição platônica pela primeira pessoa da canção, pois um contato mais íntimo entre o *Morador de Casa Amarela* e a *Moça de Casa Forte* não foi consumado. Pelo contrário, apenas estão presentes as intenções sentimentais do *Morador de Casa Amarela* para com a *Moça de Casa Forte*. O encontro das duas pessoas foi possibilitado a partir de um momento na Casa de Lia em uma interação fugidia. É apenas no momento de uma ciranda praieira que se realiza a maior possibilidade contemplativa do cantor para com a moça. Isso nos remonta pensamento simmeliano (1999) de que as interações variam desde ações mais rotinizadas e regulares até em um encontro fortuito de uma noite mundanda, por exemplo. Para Simmel, o que garantirá o reforço ou dissipação dessas relações são condições históricas, psicológicas, morais e sensoriais dos atores sociais. Esses elementos incidirão sobre as biografias inimitáveis, assim como suas possibilidades de combinações infinitas e sociabilidades distintas. Na canção de Lenine e de Paulo César Pinheiro, é a ciranda que propicia a redefinição de uma identidade alternativa. Nesse contexto de interação é que a ciranda potencia uma supressão das desigualdades identitárias, e do sonho momentâneo de dirimir o desequilíbrio dos capitais sociais, culturais e econômicos entre a *Moça de Casa Forte* e o *Morador de Casa Amarela*.

CONCLUSÃO

Várias canções que constituíram o nosso *corpus* de análise foram elaboradas através de algumas parcerias entre Lenine e outros participantes da *MPB*. Nesse processo, letristas, poetas, jornalistas e outros cancionistas foram de grande importância para o que consideramos como *poética de Lenine*. As parcerias das canções inclusas na discografia de Lenine sustentam ainda mais o nosso argumento de que o discurso é social. Mesmo as canções assinadas somente por Lenine são sociais, porque a produção da linguagem não é inata, tampouco engendrada pelo indivíduo em uma “redoma de vidro”. Qualquer ator social ao construir seu discurso remete a influências previamente inculcadas. A poética de um trabalho artístico revela isso ao estabelecer intertextualidades sobre diversos aspectos, seja no cotidiano ou em fatos extraordinários. Contudo, o fato de o discurso ser social não implica que o mesmo não gere hierarquizações. Como já vimos, Lenine compartilha de muitas parcerias ao longo de sua carreira, suas canções partiram substancialmente dos discos assinados em seu nome, salvo em poucas oportunidades.

Embora uma produção discográfica seja resultado de esforços coletivos e de cooperações, como defende Howard S. Becker, as posições de legitimidade e de reputação não são idênticas perante um cantor e um programador. Uma forte construção midiática concentrou-se na figura de Lenine e não na de Carlos Rennó ou Dudu Falcão. Isso demonstra que embora os esforços do cancionista Lenine sejam frutos de processos sociais, compartilhados ou confundidos com outros atores no campo de produção artística, a legitimidade de um e orientação da arte depende de articulações em torno de vários círculos sociais e instituições que seguem princípios de valores peculiares e diferenciadores. Por exemplo, as novelas da Rede Globo são de grande relevância para o estabelecimento de uma posição privilegiada de Lenine na *MPB*. Suas canções figuram desde muitos anos em trilhas das tramas globais e ultimamente encabeçaram as *novelas de horário nobre* (20h), possibilitando uma visibilidade considerável para o cancionista. A partir de alguns depoimentos que apresentamos ao longo deste trabalho, notamos que Lenine dispõe de uma rede de contatos, com diretores e produtores da Rede Globo, além dele ter trabalhado nessa emissora por alguns anos, fator que pôde contribuir ainda mais na veiculação de sua poética no campo artístico.

Consideramos que o discurso constitui um elemento social através de sua materialidade. Uma canção, filme, peça, poema, reforça a intertextualidade ao possibilitar a justaposição de códigos múltiplos em uma mensagem de caráter poético e em citações de uma obra pela outra. Assim, o uso de aparelhos sonoros como o *sampler*, nos demonstra que o *discurso de estilo direto* (teorizado por Mikhail Bakhtin) não só inclui os enunciados manifestados oralmente por um locutor. A intertextualidade está para além de uma citação aspada de algum texto dentro do outro, de alguma canção citada em outra. O uso do *sampler* é importante neste quesito porque atenta para o pastiche na canção, um elemento fundamentalmente pós-modernista. O *sampler* é um exemplo de que o *estilo direto* não apenas encadeia frases de outro autor através uma *representação*, mas a canção pode *apresentar, colar* um fonograma dentro do outro, *repetindo* digitalmente uma frase poética. Assim como no quadro *Persimon* de Rauschenberg, onde o artista faz uma *colagem* e uma *reprodução direta* da *Vênus no Banho* de Rubens, semelhante intertextualidade ocorre nos trabalhos de Lenine, onde *Jack Soul Brasileiro* é um bom exemplo. Quando Lenine inclui na sua canção alguns fonogramas de Jackson do Pandeiro, ele *cola, apresenta* e constrói um *discurso direto* apoiando-se em uma figura canônica da *MPB*, conseqüentemente, um signo tradicional da canção brasileira.

As remissões não param em Jackson do Pandeiro. Outras canções são evidentes: *Leão do Norte* organiza uma plêiade de ícones ilustres de uma dita “cultura pernambucana”; *Todas Elas Juntas Num Só Ser* remonta a nomes da canção inglesa, francesa, norte-americana, italiana, brasileira, fora outros casos que registramos em nossas análises. Justapor tantos artistas e trabalhos em um discurso cancionístico possibilita a Lenine a estratégia de uma plasticidade pós-modernista no plano estético, na medida em que ele consigna (entendamos o termo *consignação* a partir de Jacques Derrida – reunião de signos) vários estilos em uma mensagem poética e alude a múltiplas identidades em um cancionista.

Nas canções de Lenine, o jogo de identidades opera na tensão entre os signos *desterritorializados* (voltados para a notoriedade em uma dimensão global – O Cidadão Kane, os Beatles, a Bossa Nova) e *territorializados* (evidenciados em uma perspectiva mais local – O Pastoril do Faceta, a Flor da Lira, os bairros de Casa Forte e Casa Amarela, a literatura de José de Alencar). A acomodação desses referentes culturais credita ao cancionista uma posição heterodoxa, algo fundamental para a disseminação de uma visibilidade na MPB atual, como também na possibilidade de um diálogo mais amplo com outros países e continentes. Vimos através dos depoimentos de Lenine que suas canções puderam circular em locais como República Tcheca, França e Cuba. Destarte, é imprescindível que esse discurso mediador do

local e do *global* torne os signos antes desterritorializados em algo reterritorializado. Inegavelmente, esse discurso é ampliado para elementos além das palavras: ele também repercute em aspectos instrumentais, no discurso sonoro. A associação de guitarras distorcidas com os compassos da música *Pop*, as citações da *Folk Music* francesa e russa, aliadas aos fonogramas de Caju & Castanha, José Miguel Wisnik e a fala de um personagem de Glauber Rocha correspondem a mediações simbólicas interculturais na poética de Lenine.

Embora diante de várias consignações que refletem uma postura heterodoxa nos elementos simbólicos, a poética de Lenine em sua diversidade, também apresenta dissonâncias. Paralelamente à canção *Tubi Tupy*, que estabelece uma intertextualidade com a tese do *homem natural tecnizado* (Oswald de Andrade), cujos preceitos defendem a emergência de uma sociedade matriarcal e culturalmente antropofágica, em *É Fogo* percebemos um discurso marcado pelo messianismo, pelo catastrofismo do *Juízo Final* na intertextualidade com o livro bíblico do Apocalipse. Mas é no ecletismo poético e no jogo das identidades que acomoda tanto o trovadorismo de Arnaud Daniel quanto uma citação do Bonde do Tigrão, que a poética de Lenine opera com eficácia no campo artístico atual. Não só nas remissões dos ícones da arte, porém na representação que o cancionista faz dos centros urbanos em *Acredite ou Não*, *Rua de Passagem*, *Ninguém Faz Ideia*, *Ciranda Praieira*. Os metaleiros no Maraca, o Japonês na Apoteose, o solitário, a família, o casal, as ciganas, os neonazistas, a moça de Casa Forte, o cantor de Casa Amarela; todas essas definições identitárias significam a diversidade dos atores sociais no cotidiano, além dos círculos sociais distintos e das relações diversas com o tempo e espaço em que os mesmos encontram-se.

A diferença identitária pode ser algo importante para o desenvolvimento de laços afetivos, encontrados na canção *Crença*, na qual a primeira pessoa acha normal o igual da diferença. Contudo, as identidades na poética de Lenine aparecem também como sinônimos de assimetrias e desigualdades, problematizadas na figura de *Neném (Relampiano)*, que sobrevive com a sua família desapossada, enfrentando os percalços de um dia-a-dia em um grande centro urbano. Em *Ninguém Faz Ideia*, as identidades dos que catam restos de feira, os sem terra e sem teto; além do verso de *Rua de Passagem*, que diz *A cidade é tanto do mendigo quanto do policial*, apontam para um lado hostil da globalização e da Modernidade, um lado adverso no cotidiano urbano repleto de marcadores sociais.

A partir dos itens levantados ao longo deste trabalho, constatamos que a legitimação de um artista da *MPB* implica na disponibilidade de alguns níveis de capitais. Em se tratando de capitais artísticos e sociais, Lenine mantém articulações estreitas com grandes gravadoras (Sony / BMG, Universal), emissoras (Rede Globo, *MTV*) e obteve prêmios de visibilidades

importantes: Grammy, APCA, TIM, *Multishow*. Por outro lado, seu capital cultural é relevante para o agenciamento de um discurso heterodoxo, que media o *local* e o *global* e consiste em uma prática vantajosa para a obtenção de algum lugar relevante na música brasileira dos últimos anos. No caso de Lenine, a mediação simbólica é utilizada de maneira crucial pelas representações identitárias e intertextualidades em sua poética, além dos signos que remetem a uma tradição cancionista no Brasil e em outros países. É por isso que citar diversos nomes e expressões de ícones consagrados em escalas diferentes (regionais, nacionais e internacionais) não é sinônimo de um mero artifício literário ou musicalidade, mas revela também posicionamentos sociais e políticos acerca da arte. Lenine habilmente o faz e continua colhendo seus louros através dessas práticas, simbolizados no êxito obtido como expoente ovacionado na MPB. A articulação dos seus capitais concilia bons relacionamentos e contatos que o cancionista possui com a sua prática discursiva acomodada em uma tradição discursiva, que torna poética a diversidade identitária, expressada na mediação do local e o global, tanto na literalidade quanto na musicalidade.

REFERÊNCIAS

- ADRIANA CALCANHOTTO. *Senhas*. São Paulo: Sony BMG, ©1992. 1 CD (38 min).
- ADORNO, T. W. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- _____. *Textos escolhidos*. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1999.
- ALBUQUERQUE, T. Lenine lança CD com gravações que fez para TV, cinema, dança e publicidade. *Correio Brasiliense*, 24 outubro 2010. Disponível em: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/10/24/interna_diversao_arte,219564/index.shtml>. Acesso em: 10 novembro 2010.
- ALCEU VALENÇA. *Acervo Especial*. São Paulo: BMG Ariola, ©1994. 1 CD (50 min).
- _____. *Millennium: 20 músicas do século XX*. São Paulo: Polygram, ©1999. 1 CD (75min).
- ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas*. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, O de. *Do pau-brasil à Antropofagia e às utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1981.
- BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- BAUDELAIRE, C. *Pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BARENBOIM, D.; SAID, E. W. *Paralelos e paradoxos: reflexões sobre música e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BARROS, J. D. A gaia ciência dos trovadores medievais. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, v. 41, n. 1 e 2, p. 83-110, abr / out. 2007.
- BECKER, H. S. *Art Worlds*. Los Angeles: University of California Press, 2008a.
- _____. Les lieux du jazz. *Sociologie et Sociétés*, Montréal, v. 34, n. 2, p. 111- 120, 2002.
- _____. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008b.
- BENJAMIN, W. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das letras, 1982.

BOURDIEU, P. *A economia das trocas linguísticas: O que falar quer dizer*. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007a.

_____. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk, 2002.

_____. *Esboço de uma auto-análise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

_____. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1998.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2007b.

_____. *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

_____. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. [São Paulo]: Papirus, 2005b.

_____. *The field of cultural production: essays on art and literature*. [Londres]: Polity Press, 1993.

CALADO, C. Pernambucano Lenine encarna trovador em novo show. *Folha On – Line – Ilustrada*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u49820.shtml>>. Acesso em: 15 novembro 2010.

CAPIBA. *Frevo e Ciranda*. Disponível em: <http://www.frevo.pe.gov.br/capiba_frevociranda.html>. Acesso em: 21 outubro 2010.

CASTELLS, M. *A galáxia da internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

CAVALCANTI, K. Um homem de família. *Diário de Pernambuco*. Disponível em: <<http://www.lenine.com.br/artigo-blog/a-materia-continuacao>>. Acesso em: 4 novembro 2010.

CONTADOR, A. C. Escravos, Canibais, Blacks e DJ's: sonoridades e identidades juvenis negras no Brasil. In: PAIS, J. M.; BLASS, L. M. S. *Tribos urbanas: produção artística e identidades*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 151-179.

COSTA E SILVA, A. (org). *Lendas do índio brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

DEBORD, G. *La société du spectacle*. Paris: Éditions Gallimard, 1992.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 2009.

_____. _____, vol. 2. São Paulo : Ed, 34, 2008.

DENORA, T. Beethoven et l'invention du génie. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, v. 110, p. 36-45, 1995.

DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001a.

_____; ROUDINESCO, E. *De quoi demain: dialogue*. [Paris]: Flammarion, 2001b.

DESCARTES, R. *Discours de la méthode: pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences*. Paris: Librio, 2008.

DIVERSOS INTÉRPRETES. *Jackson do Pandeiro revisto e sampleado*. São Paulo: BMG, ©1999. 1 CD.

DUFRENNE, M. *Art et politique*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1974.

DUNN, C. Tropicália, counterculture, and the diasporic imagination in Brazil. In: PERRONE, C.; _____. *Brazilian Popular Music and globalization*. Nova Iorque: Routledge, 2002. p.72-95.

ECO, U. *La chanson de consommation*. *Communications*, Paris, n. 6, p. 20-33, 1965.

ELIAS, N. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1995.

ENTREVISTA LENINE. "Gosto de compor em parceria". Disponível em: <http://www.diariodepernambuco.com.br/2010/10/24/viver1_1.asp>. Acesso em: 10 novembro 2010.

ESTATÍSTICAS E DADOS DE MERCADO. *Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD)*. Disponível em: <http://www.abpd.org.br/estatisticas_mercado_brasil.asp>. Acesso: 26 julho 2010.

FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Brasília, Editora da UNB, 2008.

FERNANDA PORTO. *Fernanda Porto*. São Paulo: Trama, ©2002. 1 CD (63 min).

FERREIRA, J. Da vida ao tempo: Simmel e a construção da subjetividade no mundo moderno. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 15, n. 44, p. 103 – 117, 2000.

FONSECA, H.; POLO, M. O guerreiro Lenine contra o dragão do mercado. *Revista Continente Multicultural*, Recife, n. 40, p. 37 – 45, abril. 2004.

GARCÍA CANCLINI, N. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2007a.

_____. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007b.

_____. *Lectores, espectadores y internautas*. Barcelona: Gedisa, 2007c.

GUATTARI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2008.

GIDDENS, A. A vida em uma sociedade pós-tradicional. In: BECK, U.; _____.; LASH, S. *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Editora Unesp, 1997. p.73-133.

_____. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

_____. *Mundo em descontrolado*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000.

GONZAGUINHA. *Meus momentos*. São Paulo: EMI, ©1994. 1 CD (48 min).

HALBWACHS, M. La mémoire collective chez les musiciens. *Les Classiques des Sciences Sociales*, Chicoutimi, fevereiro de 2001. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_coll_musiciens/memoire_coll_musiciens.html>. Acesso em: 08 julho 2010.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

HARNONCOURT, N. *La música como discurso sonoro: hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona: Acantilado, 2006.

HARVEY, D. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

HELENA SOLBERG; MARCIO DEBELLIAN. *Palavra Encantada*. Rio de Janeiro: Radiante Filmes, ©2009. 1 DVD (84 min).

HENNION, A. *La passion musicale: une sociologie de la médiation*. Paris: Métailié, 1993.

HOBSBAWM, E. J. *A história social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

_____. Introdução: A invenção das tradições, In: _____.; RANGER, T. (orgs). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HUYSSSEN, A. *Después de la gran división: modernismo, cultura de massas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, Editora, 2002.

JAMESON, F. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

_____. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ed. Ática, 2006.

JOÃO BOSCO. *O bêbado e a equilibrista*. São Paulo: BMG Ariola discos, ©1989. 1 CD (46 min).

KRISTEVA, J. *Le langage, cet inconnu: une initiation à la linguistique*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

_____. *Semeiotiké: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

LATIN GRAMMY AWARDS WINNERS. Disponível em:
<http://www.grammy.com/Latin/Winners_Search/Results.aspx>. Acesso em: 21 abril 2008.

LENINE. *Acústico MTV*. São Paulo. Sony BMG, ©2006a. 1 DVD (95 min).

_____. _____. São Paulo: Sony BMG, ©2006b. 1 CD (59 min).

_____. *Depoimento de Lenine*. In: Maracatu Leão Coroado. Disponível em:
<<http://www.leacoroado.org.br/>> Acesso em: 7 julho 2009.

_____. *Falange Canibal*. São Paulo: Sony BMG, ©2002. 1 CD (41 min).

_____. *InCité*. [São Paulo]: BMG Brasil, ©2004a. 1 DVD (97 min).

_____. _____. [São Paulo]: BMG Brasil, ©2004b. 1 CD (52 min).

_____. *Labiata*. São Paulo: Universal, ©2008. 1 CD (42 min).

_____. *Lenine.Doc – Trilhas*. São Paulo: Universal, ©2010. 1 CD.

_____. *Lenine - a evolução do violão brasileiro*. Disponível em:
<http://www.youtube.com/watch?v=lk0WambN2lo&feature=player_embedded>. Acesso em:
17 outubro 2010.

_____. *Lenine comenta*. Disponível em:
<<http://www.lenine.com.br/artigo-blog/lenine-comenta>>. Acesso em: 27 novembro 2010.

_____. *Lenine entrevista labiata - parcerias*. Disponível em
<<http://www.lenine.com.br/video-principal/coletiva-de-imprensa/229>> Acesso em: 20
outubro 2010.

_____. *Lenine entrevista labiata – vinil*. Disponível em: <<http://www.lenine.com.br/video-principal/coletiva-de-imprensa/230>>. Acesso em: 27 novembro 2010.

_____. *Lenine – vídeo aula “Acredite ou Não”*. Disponível em:
<http://www.youtube.com/watch?v=QM1jd6Sgxwg&feature=player_embedded>. Acesso
em: 18 outubro 2010.

_____. *Na Pressão*. São Paulo: Sony BMG, ©1999. 1 CD (52 min).

_____. *O Dia em que Faremos Contato*. São Paulo: Sony BMG, ©1997. 1 CD (51 min).

_____; ARNALDO ANTUNES; CHICO PINHEIRO. *Lenine & Arnaldo Antunes no Sarau Encontros*. 26/09/09. Disponível em:
<<http://www.youtube.com/watch?v=OrV8RnIUUec>>. Acesso em: 3 novembro 2010.

_____; JÔ SOARES. *Cantor Lenine lança novo CD*. Disponível em:
<<http://video.globo.com/Videos/Player/0,,GIM898486-7759,00.html>>. Acesso em: 12 julho
2009.

_____; LEDA NAGLE. No Sem Censura! Disponível em:
<<http://www.lenine.com.br/artigo-blog/no-sem-censura>>. Acesso em: 03 novembro 2010.

_____; MARCOS SUZANO. *Olho de Peixe*. Rio de Janeiro: Velas, ©1993. 1 CD (39 min).

_____; PAULO CÉSAR PEREIRO. *No Sem Frescura* – 15.06.2010. Parte 3/3. Disponível em:
<<http://www.youtube.com/watch?v=WPyhXgXQtaM>>. Acesso em: 26 novembro 2010.

LEPPERT, R. Music, domestic life and cultural chauvinism: images of British subjects at home in India. In: _____.; MCCLARY, S. *Music and society: the politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 63-104.

LIPOVETSKY, G. *O império do efêmero: a moda e o seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LUIZ GONZAGA; JOÃO SILVA. *Pagode Russo*. Disponível em:
<<http://www.letas.com.br/luiz-gonzaga/pagode-russo>>. Acesso em: 2 novembro 2010.

MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontes, 1997.

MANCINI, R. C. Relampiano. In: LOPES, I. C.; HERNANDES, N (orgs). *Semiótica: objetos e práticas*. São Paulo: contexto, 2009. p.27-41.

MAX DE CASTRO. *Samba raro*. São Paulo: Trama, © 1999. 1 CD (41 min).

MERCADO BRASILEIRO DE MÚSICA. *Associação Brasileira de Produtores de Discos* (ABPD). Disponível em:
<http://www.abpd.org.br/downloads/Final_Publicacao_09_2010_CB.pdf>. Acesso em: 26 julho 2010.

MORAES MOREIRA; PEPEU GOMES. *Lá Vem o Brasil Descendo a Ladeira*. Disponível em:
<http://www.beakauffmann.com/mpb_1/la-vem-o-brasil-descendo-a-ladeira.html>. Acesso em: 24 outubro 2010.

MORIN, E. On ne connaît pas la chanson. *Communications*, Paris, n.6, p. 1-9, 1965.

ORLANDI, E. P. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico* Campinas: Pontes, 2004.

ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2009a.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2009b.

_____. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

PATRÍCIA MARX. *Respirar*. São Paulo: Trama, © 2002. 1 CD (63 min).

PAULINO, G.; WALTY, I.; CURY, M. Z. *Intertextualidades: teoria e prática*. São Paulo: Formato, 2005.

PEDRO LUÍS E A PAREDE. *Astronauta Tupy*. São Paulo: DUBAS Música / WEA, ©1997. 1 CD.

PERRONE, C A. *Letras e letras da MPB*. Rio de Janeiro: Booklink, 2008.

_____; DUNN, C. “Chiclete com banana”: internationalization in Brazilian Popular Music. In: _____. *Brazilian Popular Music and globalization*. Nova Iorque: Routledge, 2002. p.1-38.

PIRANDELLO, L. *Uno, nessuno e centomila*. Milão: Oscar Mondadori, 2009.

RODA VIVA. *Entrevista com Paulo César Pinheiro*. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/126/Paulo%20Pinheiro/entrevistados/paulo_cesar_pinheiro_2004.htm>. Acesso em: 20 outubro 2010.

SANCHES, P. A. Lenine briga com o seu próprio umbigo. *Folha On-Line – Ilustrada*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u22110.shtml>>. Acesso em: 15 novembro 2010.

SANDRONI, C. *O feitiço decente: transformações do afro-brasileirismo na música popular*. Versão brasileira da tese de doutorado defendida em janeiro de 1997 na França, sob o título: Transformations de la samba à Rio de Janeiro, 1917 – 1933. Tours: 1997.

SAUSSURE, F de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

SHAW, L. *Samba and brasilidade: notions of national identity in the lyrics of Noel Rosa (1910 – 1937)*. *Lusotopie*, Bordeaux, v.10, p. 81-96, 2002.

SICILIANO, G. Musique et postmodernité: pratiques/théorisations/interférences. *Trans: Revista Transcultural de Música*, n.3, 1997. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans3/siciliano.htm>>. Acesso em : 12 agosto 2010.

SIMMEL, G. As grandes cidades e a vida do espírito. *MANA*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 577-591, jan / out. 2005.

_____. *Sociologies: études sur les formes de la socialisation*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

_____. O indivíduo e a díade. In CARDOSO, F. H; IANNI, O. *Homem e sociedade: leituras básicas de sociologia geral*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1972.

SOARES, P. M. F. *Urbana Legião: consumo e contestação no rock brasileiro nos anos 80*. Dissertação de mestrado em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 1994.

SOUZA, T. Capiba por Raphael Rabello e convidados. In: *Mestre Capiba: por Raphael Rabello e convidados*. Rio de Janeiro: Acari Records, ©2000. 1 CD (56 min).

SOVIK, L. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

- _____. Globalizing Caetano Veloso: Globalization as seen through a Brazilian Pop Prism. In: PERRONE, C.; DUNN, C. *Brazilian Popular Music and globalization*. Nova Iorque: Routledge, 2002. p.96-105.
- SQUEFF, E. No ritmo brasileiro. In _____; WISNIK, J. M. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004. p.43-77.
- SUBIRATIS, E. *A penúltima visão do paraíso: ensaios sobre memória e globalização*. São Paulo: Studio Nobel, 2001.
- TAGG, P. Popular music and affect. In: _____. *Kojak: 50 seconds of TV Music*. 1998. Disponível em <<http://www.tagg.org/bookxtrax/kpmusdef.pdf>>. Acesso em: 30 julho 2010.
- _____. Towards a definition of 'music'. In: _____. *A Short Prehistory of Popular Music*. 2002. Disponível em: <<http://www.tagg.org/teaching/musdef.pdf>>. Acesso em: 26 julho 2010.
- TATIT, L. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- TELLES, J. *A música em Pernambuco*. Recife: Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco, 2004.
- _____. *O malungo Chico Science*. Recife: Bagaço, 2003.
- _____. *Recife: sucesso de público e de crítica*. Disponível em: <<http://www.lenine.com.br/artigo-blog/recife-sucesso-de-publico-e-de-critica>> Acesso em: 20 outubro 2010.
- VELHO, G. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- WEBER, M. *A "objetividade" do conhecimento nas ciências sociais*. São Paulo: Ática, 2006.
- _____. *Economia e sociedade*. v.1. Brasília: Ed. UNB, 1994.
- _____. *Fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.
- WILSON SIMONINHA. *Volume 2*. São Paulo: Trama, ©2000. 1 CD (51 min).
- ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

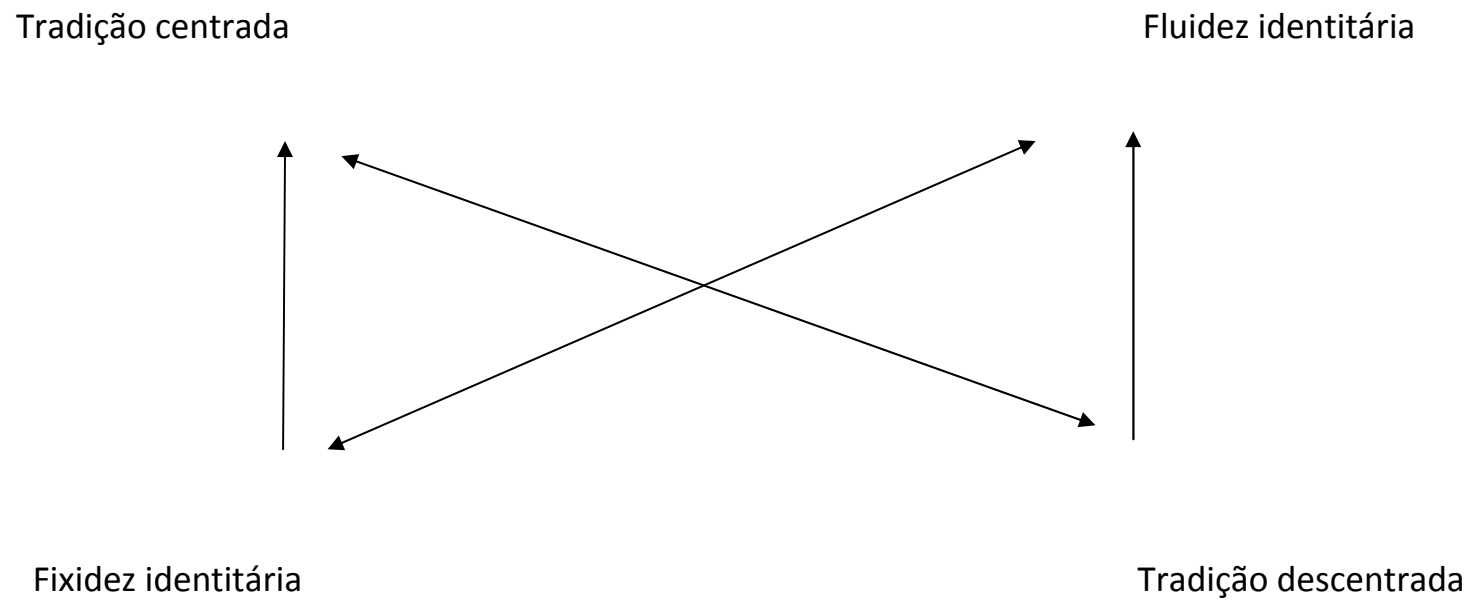
APÊNDICE A – DISCOGRAFIA DE LENINE

Ano de Lançamento	Título do Álbum	Assinatura com	Gravadora	Formato
1983	Baque Solto	Lula Queiroga	Polygram	LP
1984	Baque da Era	Solo	Polygram / Phillips	CP
1993	Olho de Peixe	Marcos Suzano	Velas	CD
1997	O Dia Em que Faremos Contato	Solo	Sony BMG	CD
1999	Na Pressão	Solo	Sony BMG	CD
2002	Falange Canibal	Solo	Sony BMG	CD
2004	InCité	Solo	Sony BMG	CD / DVD
2006	Acústico MTV	Solo	Sony BMG	CD / DVD
2007	Breu	Grupo Corpo	Independente	CD/ DVD
2008	Labiata	Solo	Universal	CD / DVD/ LP / Pen-Drive
2010	Lenine.Doc - Trilhas	Solo	Universal	CD

APÊNDICE B – Canções Interpretadas por Lenine em novelas da Rede Globo

Ano	Novela	Canção	Horário	Artista	Diretor (a)
1990 – 1991	Lua Cheia de Amor	Alpinista Social	19h	Arlete Sales	Roberto Talma
1998	Era Uma Vez	Dois Olhos Negros	18h	André Gonçalves	Jorge Fernando Rogério Gomes Marcelo Travesso Fabrício Mamberti
1999 – 2000	Vila Madalena	Paciência	19h	Edson Celulari	Jorge Fernando Roberto Naar
2001 – 2002	As Filhas da Mãe	Mero Detalhe	19h	Thiago Lacerda	Jorge Fernando
2001 -2002	O Clone	O Silêncio das Estrelas	20h	Juca de Oliveira	Jayme Monjardim Marcos Schechtman
2003	Agora É que São Elas	Agora É que São Elas	19h	Canção Tema	Roberto Talma
2005	América	Vida de Viajante	20h	Murilo Benício	Jayme Monjardim Marcos Schechtman
2005 – 2006	Belíssima	Do It	20h	Tema de Locação (SP)	Denise Saraceni Luiz Henrique Rios
2007 – 2008	Sete Pecados	Não Faz Mal a Ninguém	19h	Priscila Fantin	Jorge Fernando
2008 – 2009	A Favorita	É o que me Interessa	20h	Patrícia Pillar	Ricardo Waddington
2009	Caminho das Índias	Martelo Bigorna	20h	Letícia Sabatella	Marcos Schechtman
2009 – 2010	Viver a Vida	O Último Pôr do Sol	20h	Nanda Costa	Jayme Monjardim
2010	Passione	Aquilo que Dá no Coração	20h	Canção Tema	Denise Saraceni

APÊNDICE C – QUIASMA ENTRE IDENTIDADE E TRADIÇÃO



ANEXO A – Triângulo Axiomático de Folk Music, Art Music e Popular Music segundo Philip Tagg

	Característica	Folk Music	Art Music	Popular Music
Produzida e transmitida por	Primariamente por profissionais		X	
	Primariamente por amadores	X		X
Distribuição de massa	Usual			X
	Não usual	X	X	
Principal modo de armazenamento e distribuição	Transmissão oral	X		
	Notação musical		X	
	Gravação			X
Principal modo de financiamento, produção e distribuição	Independente de recursos monetários	X		
	Financiamento público		X	
	Profissional liberal			X

Característica		Folk Music	Art Music	Popular Music
Tipo de sociedade cuja categoria de música mais ocorre	Nômade ou rural	X		
	Rural ou industrial		X	
	Industrial			X
Publicações teóricas e estéticas	Incomum	X		X
	Comum		X	
Compositor / Autor	Anônimo	X		
	Não anônimo		X	X