

## ADAPTAÇÕES DE CANÇÕES ANGLÓFONAS E PARÂMETROS AVALIATIVOS

Lucas Martins Gama Khalil - Mestrando em Estudos  
Linguísticos - Universidade Federal de Uberlândia - UFU

**RESUMO:** O artigo ora apresentado objetiva estudar um fenômeno cultural em particular: a regravação nacional, em português, de canções originalmente cantadas em inglês. Analisaremos a canção *Agora estou sofrendo*, do grupo Calcinha Preta, em contraponto com a canção que lhe serviu de base melódica, *Bleeding Heart*, do grupo Angra. Além de analisar as duas canções, principalmente suas letras, propõe-se uma reflexão sobre a rede de enunciados que constitui esse tipo de produção cultural, com destaque para a recepção. A base teórica do trabalho é a Análise do Discurso francesa.

**PALAVRAS-CHAVE:** discurso, música, atribuição estilística.

A adaptação de músicas anglófonas, por parte de grupos musicais brasileiros, envolve questões de linguagem não alheias às especificidades da circulação dos sentidos nas mais variadas culturas. Regravar uma canção, mesmo que características básicas – como aspectos melódicos e temáticos – sejam mantidas, é colocar em cena peculiares condições de produção, representações imaginárias do público, políticas mercadológicas, dentre outros fatores que, contribuindo para a constituição de objetos discursivos, materializam-se em enunciados efetivamente produzidos, sobretudo na recepção desses produtos culturais. Entendendo o enunciado como uma função (FOUCAULT, 2000), que permite ao que é dito “fazer sentido”, no interior de uma formação discursiva, frente a uma rede de enunciados possíveis, objetivamos, ao olhar para a língua, a realização de uma análise não imanentista, que relacione o dizer a suas condições de emergência. Em nosso *corpus* mais amplo, referente à pesquisa de Mestrado, selecionamos diversas canções – metade delas é constituída por canções, cantadas em inglês, geralmente associadas ao estilo *rock*; a outra metade é constituída por versões dessas canções, cantadas, por outro lado, em português, e executadas por grupos musicais relacionados a caracterizações como “tecnobrega” e “breganejo”. Para a análise que desenvolveremos neste texto, recortamos duas canções: *Bleeding Heart*, da banda Angra, e *Agora estou sofrendo* (versão cantada em português), da banda Calcinha Preta. Embora as duas canções mantenham basicamente a mesma estrutura melódica e, como veremos, suas letras sejam perpassadas por temas próximos, investigaremos como a exterioridade determina a produção dos sentidos, não apenas a partir das letras das canções, mas também a partir das suas recepções. Conforme Pêcheux (2002), “todo discurso é o índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação” (p. 56); isso significa dizer que não há produção de sentidos que escape às particularidades impostas por posicionamentos de sujeito sócio-historicamente inscritos. Consequentemente, defende-se que uma análise dessas canções almejando um enfoque estritamente “intrínseco” (da parte lírica, por exemplo) reduziria as possibilidades de sentido à constatação de significados inertes.

Para complementarmos a análise das canções, enfatizando o aspecto da recepção na construção dos sentidos, recorreremos também a dois outros textos: uma matéria do *site Whiplash*, direcionada ao público “roqueiro”, intitulada *Angra: versões bizarras de músicas da banda*; e uma crítica musical assinada pelo jornalista Carlos Eduardo Garrido, intitulada *Angra e forró? Tudo a ver*. Em relação a tais textos, consideraremos, sobretudo, a legitimação

de saberes que se cristalizam em dadas formações discursivas e a questão do lugar do dizer, fundamental para a determinação de certa realidade lógica estabilizada.

Iniciemos nossas reflexões com um breve panorama do aparecimento desses produtos culturais: no ano de 2001, o grupo brasileiro de *heavy metal*<sup>1</sup> Angra grava, como última faixa de seu álbum *Rebirth* – totalmente cantado em língua inglesa – a música *Bleeding Heart*, uma canção cujas guitarras distorcidas (supostas caracterizadoras do *rock*) não são predominantes e cuja letra tematiza, dentre outras coisas, o amor. Uma canção nesses moldes, em se tratando da hipótese de se localizar no interior do estilo musical *rock*, é geralmente denominada como uma “balada” e, atraindo um público mais amplo, possui um maior impulso comercial (na indústria fonográfica do *rock*, constitui justamente uma prática regular, por exemplo, o predomínio da gravação de videocliques para as canções consideradas “baladas”). Mesmo sendo mais “comercializável”, pode-se dizer que a recepção da canção *Bleeding Heart*, de certa forma, estende-se a um público limitado, aqueles que são denominados comumente como “ouvintes do estilo”. Dois anos mais tarde, em um álbum do grupo Calcinha Preta<sup>2</sup>, *Volume 10: A gente se vê lá*, é lançada uma música intitulada *Agora estou sofrendo*. Tal canção caracterizar-se-ia como uma “versão” por conter basicamente a mesma estrutura melódica de *Bleeding Heart*, diferenciando-se apenas pelos fatos de a letra ser em português e de não constituir exatamente o que se consideraria como uma “tradução literal”. Ao visualizarmos tal canção brevemente e não entrando em detalhes por ora, salienta-se que a letra de *Agora estou sofrendo* também apresenta uma temática amorosa, o que resulta em singulares possibilidades de comparação.

Consideremos, a princípio, que, de um lado, há as materialidades imediatas das canções, passíveis de análise a partir de diversas perspectivas, inclusive aquela que valorizaria a busca por uma “linguagem artístico-literária”; e de outro, observa-se parte de uma recepção, no interior de determinada formação discursiva, condenando a versão como um desvio de qualidade logicamente identificado e que necessitaria de alguma forma de repreensão, como veremos em enunciados selecionados. As problemáticas relativas à linguagem e discurso que são suscitadas a partir da breve apresentação desses produtos culturais aparecem refletidas em questões como: Por que se avalia negativamente uma canção e não outra, se há, a princípio, mais similaridades do que diferenças? O que proporciona que a linguagem utilizada em uma canção seja constantemente associada a um *status* brega, afastando-se de uma determinada ideia de linguagem propriamente artística/de boa qualidade? A questão do idioma determina os discursos na recepção das canções? Em termos foucaultianos, poderíamos encerrar essa série de perguntas da seguinte forma: por que emerge o termo “brega” – associado a uma canção em específico – e não outro em seu lugar?

Para referências futuras, expõe-se abaixo: a transcrição da letra da canção *Bleeding heart*, uma tradução nossa dessa canção e, por último, a transcrição da letra da canção *Agora estou sofrendo*.

<sup>1</sup> Sempre que utilizarmos classificações desse tipo no decorrer do trabalho, elas se apresentam não como universais defendidos por nossa pesquisa, mas como algo que reivindicaria validade por meio de regularidades enunciativas que eventualmente sustentam uma determinada classificação ligada a um determinado artista. Portanto, se reproduzimos “a banda de *heavy metal* Angra” é porque um conjunto de enunciados efetivamente produzidos cristaliza, ou pelo menos pretende cristalizar, tal relação. A referência à banda em enciclopédias é um exemplo de prática que ajuda a sustentar a regularidade descrita. Nesse caso específico, o *heavy metal* é geralmente apontado como uma das subdivisões do *rock*.

<sup>2</sup> Grupo brasileiro geralmente associado ao termo “tecnobrega” quando citado em meios de divulgação.

<b>Bleeding Heart Angra</b>	<b>Coração Sangrando<sup>3</sup></b>	<b>Agora Estou Sofrendo Calcinha Preta</b>
<p>Now I know that the end comes You knew since the beginning Didn't want to believe it's true You are alone again, my soul will be with you Why is the clock even running If my world isn't turning? Hear your voice in the doorway wind You are alone again I'm only waiting</p>	<p>Agora eu sei que o fim chega Você sabia desde o começo Não queria acreditar que era verdade Você está sozinha outra vez, Minha alma estará com você Por que o relógio ainda está correndo Se meu mundo não está mais girando Ouço sua voz pelo vento na porta Você está sozinha de novo, Eu estou só esperando</p>	<p>Não há amor para mim não Você estava mentindo Diga logo que não me amou, que não gostou de mim Não sente amor por mim</p>
<p>You tear into pieces my heart Before you leave with no repentance I cried to you, my tears turning into blood I'm ready to surrender You say that I take it too hard And all I ask is comprehension Bring back to you a piece of my broken heart I'm ready to surrender</p>	<p>Você despedaça meu coração Antes de ir sem arrependimentos Eu chorei por você, minhas lágrimas virando sangue Estou pronto para me render Você diz que eu levo isso muito a sério E tudo que eu peço é compreensão Trago de volta pra você um pedaço do meu coração despedaçado Estou pronto para me render</p>	<p>Quais as armas que encontra Pra fazer seus encantos Derramar seu amor em mim Mas não gostou de mim, não sente amor</p>
<p>I remember the moments Life was short for the romance Like a rose it will fade away I'm leaving everything No regrets, war is over The return of a soldier Put my hands on my bleeding heart I'm leaving all behind No longer waiting</p>	<p>Eu me lembro dos momentos A vida foi curta pro romance Como uma rosa isso irá desaparecer Eu estou deixando tudo Sem arrependimentos, a guerra acabou O retorno de um soldado Ponha minhas mãos no meu coração sangrando Eu estou deixando tudo pra trás Sem mais esperas</p>	<p>Me fere, me risca de amor, me foge, me alimenta Não sabe que já me conquistou Agora estou sofrendo</p>

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

<sup>3</sup> Expressão que poderia também ser traduzida, não literalmente, como “coração mole”.

uma sequenciação de fatos (o que põe em xeque as certezas sobre causas e consequências das ações dispersamente apresentadas); os versos, assim, circularmente retornam à expressão sentimental, parafrasticamente arrolada no decorrer da canção.

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

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

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

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

Se aspectos da exterioridade determinam os efeitos de sentido referentes aos dois produtos culturais em questão, os deslocamentos estilísticos e qualitativos identificados por dada crítica musical, embora proponham abarcar aspectos “estritamente” artísticos, entram em uma ordem do discurso que põe em cena determinadas vontades de verdade sobre o que é uma boa letra de música, o que é uma boa obra musical. Malgrado a semelhança temática (exploração da temática romântica) e sonora (não há mudanças substanciais no arranjo musical da versão) entre as canções, os sentidos produzidos são diversos, pois dependem de uma representação imaginária sobre os artistas – bastante divergente em se considerando os

artistas Calcinha Preta e Angra –, dos posicionamentos discursivos do sujeito “avaliador”, dentre outros fatores. Lembramos que, para Foucault (1999, p. 26), “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta”; isso implica dizer que não há repetibilidade absoluta de um enunciado (embora materialidades se repitam), tendo em vista a construção de acontecimentos discursivos divergentes na recepção das canções.

O texto *Angra: versões bizarras de músicas da banda* atesta alguns dos pré-construídos que interpelam a interpretação dos produtos culturais considerados *rock* em relação a outros produtos culturais – “estranhos” ao *rock*. Salientamos que, para Pêcheux (1997, p. 164), os pré-construídos constituem “o sempre-já-aí da interpelação ideológica que fornece-impõe a “realidade” e seu sentido”. Dessa forma, o contato com domínios de saber, fragmentos logicamente estabilizados da “realidade”, como a arte, a música, não se constitui virginalmente, sendo, pelo contrário, fundamentalmente atravessado por aquilo que adquire legitimação em enunciados anteriores.

Em primeiro lugar, é necessário fazermos referência ao lugar onde o texto foi publicado. Trata-se de um *site* de notícias – Whiplash – voltado para o tema *rock* e, conseqüentemente, para o público que se identifica com esse estilo musical. Segundo a seção “Quem Somos” do próprio *site*, é provavelmente a página virtual concernente ao tema mais acessada no Brasil, o que confere uma considerável circulação às notícias postadas em seu domínio. A definição de um público leitor específico sugere não apenas a seleção de temas e dizeres validados, mas, da mesma forma, a exclusão daquilo que não constitui interesse. A questão identitária é, desse modo, capital, pois, no caso da identidade *rockeira*, como poderemos observar, a negação do outro se desenvolve peculiarmente de forma não amistosa, sustentando, eventualmente, representações imaginárias negativas e diminuidoras com relação às outras identidades no âmbito musical.

Outro aspecto que precisa ser destacado é o modo como a circulação dos dizeres no *site* legitima dada concepção de “artista de *rock*”, a partir de elementos simbólicos que seguem dado “padrão” de conformidade, o que acaba constituindo um escopo temático específico. No entanto, quando se faz referência a estilos musicais “estranhos”, como o forró ou o brega, lança-se mão de quais elementos discursivos para justificar essa “invasão de terrenos”? A breve análise das letras, realizada anteriormente, parece não desembocar em uma rápida identificação do deslocamento estilístico *rock* – brega, aspecto que demanda um olhar para os entornos dos produtos culturais assim rotulados. Nesse sentido, a questão do nome de autor, acuradamente estudada por Foucault (2001a, p. 273), ajuda a determinar as interpretações sobre as instâncias produtoras de cada canção: “o nome de autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso”, o que implica não restringirmos o funcionamento avaliativo musical às características literomusicais em si mesmas, por exemplo. Essa modalidade de nome próprio, o nome de autor, não funciona como qualquer outro nome próprio; ele carrega consigo uma rede de formulações anteriores, determinando pré-construídos em relação ao produto cultural. Foucault (2001a, p. 274) ainda complementa que o nome de autor “manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao *status* desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura”. No caso em análise, o *status* do nome de autor “Calcinha Preta”, em um *site* voltado ao público *rockeiro*, não conferiria legitimidade à produção de uma “música de qualidade”, devido, sobretudo, às implicações identitárias envolvidas.

Apresentadas algumas questões relevantes para a produção de sentidos referentes à canção *Agora estou sofrendo* e a sua recepção, expõe-se, a seguir, um trecho do texto *Angra: versões bizarras de músicas da banda*:

Já está batido dizer que a banda [ANGRA](#) está entre as maiores do mundo, que seus músicos são técnicos, criativos e influenciaram toda uma geração. O mais curioso disso tudo, é que o [ANGRA](#) é referência até na música brega brasileira. Músicas como Stand Away e Bleeding Heart foram regravadas por bandas como Calcinha Preta, [Mala 100 Alça](#) e Desejo de Menina. O resultado disso? Acompanhe e tire suas conclusões. <sup>4</sup>

Retomando a noção de nome de autor, podemos refletir sobre o modo como o *status* desses nomes próprios é articulado no trecho acima. Com relação às referências ao grupo musical Angra, nota-se a construção de uma representação imaginária atrelada a dado “cânone” (“está entre as maiores do mundo”/ “influenciaram toda uma geração”). Além disso, modaliza-se a enunciação com a expressão “Já está batido dizer”, conferindo ao enunciado a impressão de verdade incontestável, algo que transcenderia a uma interpretação isolada. A identificação com determinado estilo, nesse peculiar espaço de dizer, atribui certa naturalidade à qualificação positiva que se refere aos integrantes do grupo: “técnicos” e “criativos”, habilidades sustentadas como fundamentais em diversos enunciados no interior do campo discursivo musical. A própria formatação dos nomes de autores no espaço da página virtual dá indícios sobre a validação do *status* dos grupos musicais citados: enquanto o nome “Angra” está grafado com letras maiúsculas em suas duas aparições, outros nomes como “Calcinha Preta”, “Mala 100 Alça” e “Desejo de Menina” não seguem esse padrão. A referência, aparentemente descritiva, ao conjunto denominado “música brega brasileira” não está alheia, por sua vez, aos pré-construídos de teor pejorativo ou subestimador atrelados à circulação histórica da palavra “brega”. O que se propõe como uma descrição, ou como uma taxonomização de estilos logicamente “identificáveis”, não deixa de constituir, desse modo, dada qualificação, regulada pelas posições-sujeito que estão autorizadas a enunciar nesse espaço em que predomina uma filiação à identidade *rockeira*.

Mesmo se propondo como um discurso verdadeiro, o texto tenta criar um efeito de imparcialidade, instaurado pela sequência “O resultado disso? Acompanhe e tire suas conclusões”, seguida de alguns *links* para as canções em questão e comentários pertencentes à matéria. A instância enunciativa, no entanto, deixa-se trair pela própria língua, ao escolher alguns termos e não outros em seu lugar. Em passagem do excerto citado, a expressão “o mais curioso disso tudo”, indicia certa acusação de anormalidade, verificada a partir da ótica da formação discursiva que caracteriza os enunciados: o fenômeno que se observa seria alvo de curiosidade, que, podendo ser, a princípio, positiva ou não, é delineada no intradiscorso pelo adjetivo presente no título: “bizarros”. O “curioso”, então, não é o que atíça o conhecimento para algo a ser exaltado, mas, pelo contrário, constituiria objeto de chacota ou subestimação. O convite para que o enunciatário tire suas conclusões não funda, portanto, um espaço totalmente aberto para quaisquer vontades de verdade; estabelece-se uma espécie de “contrato” mediado, em grande parte, pelo lugar onde se publica o texto, lugar esse que define a “admissão” de identidades entre enunciatadores e enunciatários.

O outro texto selecionado para ilustrar as peculiaridades de dada recepção das canções *Bleeding heart* e *Agora estou sofrendo*, embora seja hospedado em um *site* de temática variada, expressa um posicionamento discursivo próximo ao que verificamos na matéria de Whiplash. Esse texto, intitulado *Angra e forró? Tudo a ver...*, aproxima-se de uma atmosfera de “crítica musical”, corroborada não apenas pelo teor do texto, mas principalmente pela autorização da fala implicada pelo qualitativo “jornalista”, atribuído ao autor no espaço da página virtual. Salienta-se também que o texto refere-se não apenas à versão *Agora estou*

<sup>4</sup> Retirado de: <http://whiplash.net/materias/whiplash/000766.html>. Acesso em 30/07/2012.

sofrendo, mas também a outras três versões, consideradas “bregas” pela matéria, de canções da banda Angra.

O título do texto questiona a aproximação entre um nome de autor, Angra, consolidado como “grupo de rock” e uma denominação estilística que lhe parece ser distante: “fórró”, distanciamento esse que, eventualmente, poderia provocar certo estranhamento ao enunciário. Ainda na continuação do título, sugere-se – ironicamente, como se notará no decorrer da crítica – uma confluência amistosa (“tudo a ver...”) das duas denominações, materialidade que claramente ressoa um *slogan* popularmente conhecido por ser reproduzido repetidamente na maior emissora televisiva nacional: *Globo e você/ Tudo a ver*. Tal confluência amistosa é parcialmente desconstruída pela imagem que vem logo abaixo do título, uma montagem jocosa na qual um músico, empunhando a sanfona (em alusão ao fórró), teve seu rosto pintado de branco – o chamado *corpse paint* – e seu antebraço preenchido com *spikes* – pulseiras com pregos, em clara alusão à representação estereotípica do *black metal*, uma das vertentes do rock mais radicais com relação à convivência não harmoniosa com outros estilos musicais. A propósito, os integrantes de bandas consideradas *black metal* geralmente posam para fotos publicitárias com expressão ranzinza ou zangada, corroborando a encenação das temáticas anticristãs de suas letras. O músico da figura produzida pela montagem à qual fazemos referência, entretanto, aparece sorrindo, o que alimenta a pretensão do texto ao deboche.

O trecho “Sinceramente não entendo como esses músicos acabam tendo a brilhante ideia de fazer versões bregas de bandas de Heavy Metal” (GARRIDO, 2012), presente no primeiro parágrafo, contém uma ironia – “brilhante ideia” – que fortalece a hipótese do deboche, já sugerida pelo título e pela imagem principal. O enunciador confere ao texto o tom de crítica musical, alternando entre a declaração de conhecimentos “técnicos” (que lhe permitiram supostamente a constatação e afirmação de estilos musicais, “versões brega”, “bandas de Heavy Metal”) e elementos que forjam uma impressão de personalidade e de aproximação com o leitor; podemos citar, por exemplo, o termo “sinceramente”, que confere contornos de cumplicidade entre enunciador e enunciário.

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

Quanto às versões eu ainda não me decidi sobre o que ficou pior. As letras, os arranjos bregas ou as interpretações vocais. Com certeza uma decisão bastante complicada. Tão complicada quanto ouvi-las até o fim. Não me entendam mal. Não quero ser preconceituoso ou algo assim. Mas é que a coisa realmente é muito ruim. Mesmo. E fica ainda pior quando um cara com voz de locutor fala o nome do grupo que está tocando (GARRIDO, 2012,3).

Para validar a argumentação sobre a verdade que sustenta, o enunciador elenca uma série de elementos que diminuiriam a “qualidade” das canções-versão: as letras, os arranjos, as interpretações vocais. A multiplicidade de termos relativos às partes de uma produção musical no decorrer do texto suscita a impressão de que há um conhecimento musical embasando a crítica, embora tal aspecto não se desenvolva, por exemplo, tecnicamente, o que não impede que haja efeitos sobre a condução dos discursos. A decisão sobre que aspecto mais apresenta “problemas” nas versões é, conforme o enunciador, “complicada”, termo que ele retoma jocosamente (em um teor que percorre todo o texto) quando expressa: “Tão complicada quanto ouvi-las até o fim”, sentença que resume a aversão causada pelo

transpasse de fronteiras musicais. Tal aversão, ainda que explícita, é amenizada por um discurso que flerta com o “politicamente correto”: apesar de não haver tolerância frente à “profanação” do produto cultural *rock*, tenta-se criar uma imagem não segregadora.

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

Posicionando-se discursivamente a partir de uma identificação com o que se chama de “estilo *rock*”, o enunciador constrói sua argumentação no sentido de explicar as possíveis causas desse indesejado cruzamento de fronteiras estilísticas, como observamos no trecho abaixo:

Talvez os membros de tais grupos tenham raízes no rock pesado. Coisa que é até comum. Muitos músicos de grandes (e nem tão grandes) nomes da música brasileira, de CHITÃOZINHO E XORORÓ a CALYPSO, eram músicos de Heavy Metal. Mas como viver de música no Brasil é algo difícil e de rock, mais difícil ainda, acabam sendo contratados por esses artistas. Pois, geralmente, quem toca Metal/Hard Rock é bom músico. Só se a explicação for essa (GARRIDO, 2012,5).

O “talvez” do excerto acima perpetua a impressão de “politicamente correto”, tentando fazer evaporar o tom de julgamento. A utilização da expressão entre parênteses destaca o teor irônico que rodeia todas as referências aos artistas não considerados *rock*: ainda que se construa “grandes nomes da música brasileira” em uma afirmativa, provoca-se o efeito de inverdade, ou de um discurso vindo de outro lugar, não aceito pelo enunciador. No trecho “(músicos de Heavy Metal) acabam sendo contratados por esses artistas”, a forma verbal “acabam sendo” expressa um efeito de sentido de fatalidade, relativo à ocorrência de algo indesejado, o que poderia ter como consequência, na perspectiva do enunciador, a produção de versões – também indesejadas – tais como *Agora estou sofrendo*.

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

Notamos também que ambos os textos reivindicam para si uma imagem não segregadora: o primeiro mostra-se supostamente aberto à opinião dos leitores, enquanto o segundo resguarda-se explicitamente frente a qualquer alegação de preconceito. Todavia, a linguagem faz o sujeito vacilar com relação aos controles de sentido que se tenta exercer. Para Silva (2011, p. 78), as posições identitárias constituem-se frente à “estrutura instável” da linguagem; nesse sentido “a identidade e a diferença não podem ser compreendidas, pois, fora dos sistemas de significação nos quais adquirem sentido”. Não se trata, portanto, de afirmar simplesmente que uma formação discursiva relaciona-se predominantemente com uma identidade ou outra, mas descrever como tal identificação (e diferenciação) dilui-se na materialidade linguísticas, constituindo as estratégias de legitimação do dizer e de persuasão



do enunciatário. É por meio de detalhes, como, por exemplo, uma expressão modalizadora ou a própria formatação textual, que os enunciados produzem efeitos de sentido singulares.

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

## REFERÊNCIAS

- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 6ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* In: *Ditos e Escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001a.
- FOUCAULT, Michel. *A música contemporânea e o público*. In: *Ditos e Escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001b.
- GARRIDO, Carlos Eduardo. *Angra e forró: tudo a ver...* Disponível em: <http://ociocomcafe.blogspot.com.br/2010/09/angra-e-forro-tudo-haver.html>. Acesso em: 03/08/2012.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. *Foucault e Pêcheux: diálogos e duelos*. São Carlos: Claraluz, 2004.
- PÊCHEUX, Michel. *Discurso: Estrutura ou Acontecimento*. Tradução Eni Puccinelli Orlandi. 3ª ed. Campinas: Pontes, 2002.
- PÊCHEUX, Michel. *Semântica e Discurso: Uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução Eni Puccinelli Orlandi [et al.]. 3ª ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2011.

hierarquicamente inferiores.

Por fim, essas meninas e moças num espaço em que o corpo docente e funcional era predominantemente masculino, saberão usar de táticas para fazer valer seus direitos, sejam negociando, seduzindo, enfrentando através de parentes e autoridades constituídas e, mais raramente de confronto direto, desconstruindo a imagem de passividade tradicionalmente atribuída ao sexo não tão frágil.

## REFERÊNCIAS

- CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Vol. I. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHAMON, Magda. *Trajatória de feminização do magistério: ambiguidades e conflitos*. Belo Horizonte: Autêntica/FCH-FUMEC, 2005.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardiã Resende... [et. al]. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 173-244.

SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter. (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1992, p. 63-95.