

LITERATURA E CANÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: A RESSEMIOTI- ZAÇÃO DO IDEÁRIO NACIONALISTA¹

Sylvia Helena Cyntrão*
Universidade de Brasília

RESUMO: *Definida como uma forma de cultura que amplia a compreensão da contemporaneidade e dos signos da mundialização nos processos de construção da nacionalidade brasileira, a canção popular apresenta-se como um sistema de significações para o qual convergem e de onde partem os sentidos sociológicos e culturais lato sensu de um modo de vida urbano geracional. A análise estética das letras compostas por ícones da canção brasileira das décadas de 1970/80, e do início da década de 1990, incorpora tais informações simbólicas presentes nos signos, com o intuito de nelas ressaltar a presença e a recorrência de um ideário mitopoético socialmente tematizado, que é ressignificado em centros geográficos diversificados. Tal diversidade será produto da dissonância das experiências do sujeito contemporâneo. O rap, o movimento Mangue Beat de Chico Science, ofunk e tantas formas diferenciadas de expressão musical são seus parceiros. Esse conjunto plural e solidário a um fenômeno cultural chamado "disseminação"-vocabulo cunhado por Homi Bhabha- que é o processo de estilhaçamento da Nação, fazendo-a múltipla, com variados centros. Vista em perspectiva histórica, como acúmulo do processo disseminativo dos últimos 40 anos, a canção hoje aparece como um espaço de desconstrução de um conceito de nação unitária. A consciência dessa voz disseminadora é a grande novidade da canção.*

Palavras-chave: poesia contemporânea; canção; cultura nacional.

ABSTRACT: *Defined as one culture form that extends the understanding of the contemporary signs of the globalization of the Brazilian nationality, the popular song is presented as a system of meanings to which they converge and of where they break the sociological and cultural directions in a way of generational urban life. The diversity of manifestations will be product of the experiences of the contemporary subjects. This plural set is solidary to a cultural phenomenon call "dissemination" by Homi Bhabha, that is the process of shattering of the Nation, making it multiple, with varied centers. Historical perspective sight, the song today appears as a space of deconstruction of a single nation concept. The conscience of this disseminating voice is the great newness of the song.*

Keywords: contemporary poetry; popular song; national culture.

¹ Comunicação apresentada em 17 e julho de 2006, no 52º. Congresso Internacional de Americanistas, na Universidade de Sevilha, Espanha, com o apoio da **Fundação de Empreendimentos Científicos e tecnológicos-FINATEC**.
*Profª adjunta do Deptº. de Teoria Literária e Literaturas.

Falar uma língua não significa apenas expressar nossos pensamentos mais interiores e originais; significa também ativar a imensa gama de significados que já estão embutidos em nossa língua e em nossos sistemas culturais.

Stuart Hall

Caminhando e cantando (com) a nação

A sociedade brasileira, com seu passado colonial, absorveu, em pouco mais de 500 anos de história, elementos sociais, psicológicos, étnicos, éticos e estéticos de outras civilizações, incorporando-os aos elementos nativos e desenvolvendo nas gerações que se sucederam uma identidade composta de "multifaces", "multilinguagens" e "multimitos". Interpretar esses "multidiscursos" para identificar os mitos² socialmente representativos da nacionalidade brasileira, sua representação ontológica e sua importância nos processos de construção de uma idéia de nação é o que propicia o estudo comparado das letras poéticas que se seguirá a estas iniciais reflexões.

Para interpretar a mitologia de um sistema literário, é preciso observá-lo transversalmente, já que é pelo registro mítico, que é o do imaginário, que uma sociedade se expressa, discute consigo mesma e se revela. A reflexão ocidental sempre teve duas atitudes diante do mito: a desmitificação, ou seja, a entronização do logos como a única possibilidade de afirmação e explicação do real, contra qualquer valorização do simbólico ou, por outro lado, a atitude de ressignificação do mito.

A noção mais ampla que se pode dar de mito, veiculada primeiramente por Aristóteles, na **Poética**, é a de uma narrativa especial, uma forma de alegoria que tem como base um fato natural, histórico ou filosófico. Assim sendo, se o mito é uma expressão da linguagem

figurada, nunca seu sentido é literal. É uma mensagem cifrada que condensa, de forma simbólica, valores do que Carl Gustav Jung chamou de **inconsciente coletivo**. Os mitos estariam todos nessa região da mente humana, que é a da experiência coletiva.

Segundo Durand (1979), "o mito já é um esboço de racionalização, pois utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em idéias". Poderíamos, no entanto, dizer que não há linha demarcatória possível entre as duas "atitudes", pois o real só significa pelas formas simbólicas e pela construção lógica com base na práxis. Por outro lado, o mito não é uma construção acabada, pois é fruto do imaginário que está em contínuo processo de desconstrução e reconstrução, justamente por meio das formulações racionais. Cabe para nosso estudo considerar a característica de circularidade do mito, descrita por Ramalho³:

Semiologicamente falando, entendo, portanto, o Mito como uma potência de discurso oriunda da necessidade humano-existencial de atribuir sentidos a suas experiências existenciais particulares e coletivas que, transferida para o âmbito da manifestação discursiva³ a as imagens míticas VA, torna-se independente de sua origem e passa a referenciar tanto o canal de expressão, que supostamente teria tomado o Mito como uma estrutura passível de representação discursiva, como o canal de recepção, que, na continuidade do processo de *circularidade cultural* das imagens míticas, assumirá a função de reproduzi-lo.

Assim é que o textual, em qualquer arte, é a um só tempo o contextual, o intertextual, e o que está "além dele" - a sua possibilidade de ressonância -, o transtextual⁴, que devem ser entendidos como um

³ RAMALHO, Christina. O mito em tempos de hibridismo. In *Revista Cerrados*. N.16, ano 13, UnB, 2003.

⁴ **Transtextual** - o que é percebido a partir dos índices de contextualização do texto; que tem existência no espaço "entre" da tessitura de seus elementos; na intertextualidade latente de seus componentes; que se projeta para "além" dos limites literários formais, na identificação dos outros discursos afins que ressoam a partir do texto.

² **Mito** - usaremos aqui a palavra segundo o conceito de Gilbert Durand, que tem mito como uma *representação simbólica*, ou seja, *expressão* (aqui poética) *de pensamentos, culturas e visões de mundo*. Projeção do imaginário coletivo no universo simbólico e vice-versa.

conjunto mítico-simbólico adensado para onde convergem e são ressignificadas, desde tempos imemoriais, as significações (afé latentes) do que é "ser" humano.

A expressão poética da nação encontra-se ligada - via mitos - à tradição cultural que cria sua identidade. Os estudos contemporâneos em psicologia comprovam que diferentes culturas produziram imagens e figuras míticas muito semelhantes, pois é na interioridade psíquica que se originam e são ora reiteradas, ora transformadas de acordo com as peculiaridades do contexto espaço-temporal em que transita o ser criador da espécie.

Alguns compositores da canção brasileira pós-1960, por sua vez, podem ser alçados - eles próprios - a condição de mitos porque, além de cantar a história da nação, são a representação de uma convergência ideológica. Impossível separar os signos estéticos produzidos por artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Zé Ramalho (para falar apenas de alguns compositores já clássicos da MPB) da *persona* cultural destes poetas. A forte e explícita ligação de cada um deles com diversas referências culturais da recente história política, brasileira, identificadas como posturas libertárias e transgressoras, faz com que a análise de sua obra remeta eventualmente à sua *persona* - em si um sistema semiológico a ser considerado - para que se possa estabelecer as relações de equivalência e/ou superposição entre o *intentio auctoris* e as *intendo operis* e *intentio lectoris* de que fala Umberto Eco⁵. Ressalte-se que a incorporação da "fala mítica" da *persona* dos poetas só terá valor interpretativo se, no cruzamento com os signos estéticos textuais (*intentiono*

operis), tiver a função de confirmar estes últimos, ou seja, deve ser aprovada pelo complexo do texto como um todo orgânico.

Trabalhar com a letra das canções significa inserir-se em um estudo de poética histórica, considerando para tanto os novos paradigmas do estudo da História neste início de século. De acordo com o paradigma tradicional, a História diz respeito à política. Embora outros tipos de história (como a "história da arte", por exemplo) não fossem totalmente excluídos do antigo modelo, eram marginalizados, sendo considerados menos importantes e periféricos. A chamada nova História tem se interessado, no entanto, por toda atividade humana. O conceito de relativismo cultural passa a ser a base desse novo paradigma, cuja premissa é de que a realidade é sempre culturalmente constituída. E mais, o que era considerado imutável é agora encarado como uma construção cultural, sujeita a variações tanto no tempo como no espaço. Isso é possível pelo enfoque básico da análise das estruturas, ou seja, as mudanças ocorridas em nível social, econômico, geográfico e antropológico de longo prazo.

Outro ponto-chave da rejeição da História tradicional refere-se ao fato de que oferece uma visão dos "vencedores", concentrada nos feitos dos grandes homens, desconsiderando o enfoque coletivo, baseado nas vivências populares. Hoje, vê-se a necessidade de se alargarem as fontes narrativas, não mais somente as advindas do discurso dos dominadores ou dos documentos oficiais, mas as que se pode conseguir perscrutando as mentalidades coletivas e as chamadas "minorias". Dessa forma, a história da cultura popular tem recebido bastante atenção, e é a busca de um conhecimento mais aprofundado dessa cultura que vem alargando o horizonte de compreensão do tempo e do espaço no qual é produzida e do próprio momento

Y.CO, Umberto. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

espaço-temporal em que o analista-investigador está inserido.

A verdade é que a globalização, sobretudo a partir dos anos de 1990, modificou a relação entre a arte e a realidade, instaurando um novo paradigma que gerou formas cada vez mais híbridas, tanto como reprodutoras das estruturas dominantes, dada sua proximidade com as linguagens midiáticas, como desarticuladoras das práticas exclusivas do sistema político-econômico mundial.

Enquanto características do Pós-Modernismo, o ecletismo estético e o questionamento do cânone, que apareceram na esteira dos processos de *des-referencialização* do real e da *úfes-substancialização* do sujeito na expressão literária, propiciam a abertura necessária para mergulhar no universo híbrido das letras poéticas das canções populares brasileiras, pela via da observação descritivo/analítica dos signos mitopoetizados da formação da nacionalidade. Essa observação se dará na identificação da constância dos graus de variedade dos recursos manifestos nos dados textuais, índices que nos permitirão perscrutar os seus sentidos latentes e, por conseqüência, alargar a compreensão do valor cultural e literário das letras das canções como componentes do projeto poético brasileiro. Não há texto "puro". A história da arte conta-se por múltiplas vozes superpostas, que refletem ideologicamente as visões e a sensibilidade especial do artista. A multidimensionalidade e a velocidade com que os desafios contemporâneos se sobrepõem exigem, mais do que em qualquer tempo até então, o pensamento transversal.

Desde os anos de 1920 e, em particular, desde o Estado Novo, o samba terá figurado como estilo central do gênero canção. No final dos anos de 1960, contudo, o samba, dominante, entraria em processo de descentramento, ou, nas palavras de Homi Bhabha

(1998), em processo de "dissemiNação". Dentro da canção, o samba viria a perder sua função de destaque de linguagem da nação brasileira por excelência, Estava, por assim dizer, em crise como estilo representante da nacionalidade.

Nos anos que marcam a cena política com a ditadura militar - fim dos anos de 1960 e toda a década de 1970 - o samba de Cartola, Nelson Cavaquinho e tantos outros compositores é trazido do morro para os palcos de protesto do Teatro Opinião, como um resgate ideológico de raízes culturais, e avalizado por artistas oriundos da classe média, formadores de opinião, como Maria Bethânia, Nara Leão, Chico Buarque, entre outros contemporâneos, o que propiciou àqueles a inserção massiva no mercado fonográfico.

Desde então, muita coisa mudou. A canção jaz num espaço discursivo "ex-cêntrico" - a se pensar com Linda Hutcheon (1991) - cuja pluralidade de manifestações reflete a pluralidade de uma nação descentralizada. Tal diversidade será produto da dissonância da vida contemporânea. O *rap*, o *Mangue beat*, *ofunk* e tantas formas diferenciadas de expressão musical são seus parceiros. Esse conjunto plural é solidário ao fenômeno cultural chamado "dissemiNação", que estilhaça a Nação, e que a torna múltipla, com variados centros.

O percurso desse estilhaçamento passa pelo sincrético movimento tropicalista, datado do final dos anos de 1960 (SANCHES: 2000; CYNTRÃO: 2000), e suas formas que amplificam a estética da canção e a descentralizam. Os tropicalistas reformularam os processos de abordagem e de análise da realidade brasileira, deslocando as interpretações em jogo, as formulações artísticas, ideológicas e culturais idealizadas. A canção "Tropicália⁶" é uma alegoria da conjuntura cultural do Brasil dos anos de 1960 e da própria MPB. Caetano Veloso vai estruturar seu texto-

manifesto⁷ compondo um mosaico nacional do momento histórico, bem datado, fazendo referência ao atual, por contraposição ao passado ("Viva Iracema/viva Ipanema; eu oriento o carnaval/eu inauguro o monumento no planalto central/do país/viva a bossa/viva a palhoça (...); viva a Banda-da-da/Carmem Miranda-da-da-da...". Neste texto, em que Caetano tematiza o próprio movimento da Tropicália e o espaço histórico em que ele se dá, pode-se notar uma certa diferença em relação a "Alegria, Alegria", outra composição-manifesto do movimento.

"Alegria, Alegria" apresenta uma montagem diversificada de imagens, em associações inusitadas de ícones diferenciados da pós-modernidade mundial. A

^h "Tropicália"

Sobre a cabeça os aviões / sob os meus pés os caminhões / aponta contra os chapadões / meu nariz / eu organizo o movimento / eu oriento o carnaval / eu inauguro o monumento / no planalto central / do país / viva a bossa-sa-sa / viva a palho-ça-ça-ça / o monumento é de papel crepom / e prata / os olhos verdes da mulata / a cabeleira esconde atrás / da verde mata / o luar do sertão / o monumento não tem porta / a entrada é uma rua antiga / estreita e torta / e no joelho uma criança / sorridente feia e morta / estende a mão / viva a mata-ta-ta / viva a mulata-ta-ta-ta / o pátio interno há uma piscina / com água azul de amarelina / coqueiro brisa e fala nordestina / e faróis / na mão direita tem uma roseira / autenticando eterna primavera / e nos jardins os urubus passeiam / a tarde inteira entre os girassóis / viva maria-ia-ia / viva a bahia-ia-ia-ia / no pulso esquerdo um bang-bang / em suas veias corre muito / pouco sangue / mas seu coração balança a um / samba de tamborim / emite acordes dissonantes / pelos cinco mil altofalantes / senhoras e senhores ele põe os / olhos grandes sobre mim / viva iracema-ma-ma / viva ipanema-ma-ma-ma / domingo é o fino da bossa / segunda-feira está na fossa / terça-feira vai à roça / porém / o monumento é bem moderno / não disse nada do modelo / do meu terno / que tudo mais vá pro inferno / meu bem / que tudo mais vá pro inferno / meu bem / viva a banda-da-da / Carmem Miranda-da-da-da-da .

Uso aqui "manifesto" no sentido *loto* de "declaração de idéias", "divulgação", bem como de "programa estético"

melodia de Caetano livra a música brasileira de seu sistema fechado e a abre para a experimentação (as guitarras elétricas misturam-se aos berimbaus na performance melódica), enquanto a letra se constrói sobre o fragmentário e a dispersão da realidade urbana, em um grande caldeirão trans-nacional e, portanto, trans-cultural, que é o "coração do Brasil" (mencionado na letra), nutrindo-se de elementos externos (norte-americanos, italianos, franceses) ao país: "espaçonaves/ Cardinales; bomba/Brigitte Bardot; coca-cola; telefone, televisão".

Observe-se que, enquanto "Alegria, Alegria"⁸ apresenta a referida dispersão da realidade urbana, em "Tropicália" os termos combinados são claramente contraditórios entre si: o que é multiplicidade e diferença no primeiro é contraste gritante no segundo ("papel crepom", que é um objeto de consumo ordinário, e "prata"; na "entrada" há "uma criança sorridente feia e morta" e "no pátio interno há uma piscina).

Outro exemplo de letra em que o compositor Caetano Veloso propõe uma ressignificação da identidade cultural, remetendo-nos a mitos nacionais

⁸ "Alegria, Alegria"

Caminhando contra o vento / sem lenço sem documento / no sol de quase dezembro / eu vou. / O sol se reparte em crimes / espaçonaves guerrilhas / em Cardinales bonitas / eu vou. / Em caras de presidentes / em grandes beijos de amor / em dentes pernas bandeiras / bomba e Brigitte Bardot. / O sol nas bancas de revista / me enche de alegria e preguiça / quem lê tanta notícia? / eu vou. / Por entre fotos e nomes / os olhos cheios de cores / o peito cheio de amores vãos / eu vou. / Por que não? Por que não? / Ela pensa em casamento / e eu nunca mais fui à escola / sem lenço sem documento / eu vou. / Eu tomo uma coca-cola / ela pensa em casamento / uma canção me consola / eu vou. / Por entre fotos e nomes / sem livros e sem fuzil / sem fome sem telefone / no coração do Brasil. / Ela nem sabe até pensei / em cantar na televisão / o sol é tão bonito / eu vou. / Sem lenço sem documento / nada no bolso e ou nas mãos / eu quero seguir vivendo amor / eu vou. / Por que não? Por que não?

e mundiais, é a letra da canção "Um índio"⁹:

O índio Peri, personagem do romance **O guarani**, de José de Alencar, será uma das referências de Caetano numa projeção de futuro de uma nação não nomeada, mas que podemos inferir ser o Brasil: "(...) coração do hemisfério sul na América".

As características deste índio "impávido/apaixonado/tranquilo/infalível" são ressignificadas pelas figuras legendárias de Muhammed Ali, Bruce Lee e... **Peri**. Dos três, Peri é o único personagem de ficção, mas aqui retratado, pela aproximação com os dois outros, como ser real. E este índio que "virá" e "surpreenderá a todos não por ser exótico", mas pelo fato de ter guardado uma força física e espiritual em "estado oculto", não percebida em seu tempo (...) "terá sido o óbvio", já que este ser tão especial, "mais avançado que a mais avançada das tecnologias", só "virá" depois de "exterminada a última nação indígena".

Caetano Veloso retoma o mito indígena da nacionalidade brasileira, Peri, e o coloca ao lado dos maiores ícones da "luta" no século XX. No entanto, o texto de Caetano não reitera simplesmente um ufanismo nacionalista, mas o atualiza, quando "denuncia" o massacre das nações indígenas e a sua inutilidade, já que o **índio** sobreviverá, seja por sua mística ou por sua cultura para sempre incorporada, já que dela fundadora, à identidade brasileira: "**Um índio preservado** em pleno corpo físico/ Em todo sólido todo gás e todo líquido/ Em átomos palavras cor em gesto em cheiro em sombra em luz em som magnífico."

O Tropicalismo - embora breve no tempo enquanto programa estético - teve pouso no nordeste brasileiro, abrindo espaço decisivo para a descentralização midiática. A extensão cultural com o movimento *Mangue beat*, de origem recifense, que vem à cena nos anos de 1990, vem comprovar essa

ressonância, sobre a qual falaremos mais detidamente na seqüência.

Recortes híbridos

Vejam, primeiramente, como os dois cancionistas nordestinos, Belchior e Zé Ramalho, trabalham com os signos mitopoetizados da nação.

Belchior e Zé Ramalho derivaram suas composições da poesia oral popular do nordeste brasileiro. As referências do regional, no entanto, embora situem e enriqueçam suas letras, a ele não se limitam. Ambos os cancionistas dão o salto mítico e conseguem narrar a nação superpondo fragmentos, restaurando a tradição, transcendendo espaço e tempo e condensando num simbolismo imagético sua visão de Brasil.

É essa canção lírica de raízes regionais, com implicações problematizantes do "ser" no espaço e no tempo, que adentra os anos de 1970 com a força icônica da heterorreferenciação, pois Belchior faz citações diretas dos poetas do cânone, ou bem incorpora em seus textos os versos de muitos deles. Ele próprio se considera um "cancioneiro", um fabricante de canções no sentido medieval. Belchior considera a letra o mais

¹⁰ "Divina comédia humana"

Estava mais angustiado que um goleiro na hora do gol./ Quando você entrou em mim como o sol num quintal/ Aí, um analista amigo meu disse que, desse jeito,/ Não vou ser feliz direito,/ Porque o amor é uma coisa mais profunda/ Que um encontro casual/ Aí, um analista amigo meu disse que, desse jeito/ Não vou viver satisfeito,/ Porque o amor é uma coisa mais profunda/ Que uma transa sensual./ Deixando a profundidade de lado,/ Eu quero é ficar colado à pele dela, noite e dia,/ Fazendo tudo e, de novo, dizendo Sim! À paixão./ Morando na filosofia/. Quero gozar no seu céu:/ Pode ser no seu inferno./ Viver a divina comédia humana./ Onde nada é eterno./ "Ora (dizeis!) ouvir estrelas. Certo,/ perdeste o senso! E eu vos direi, no entanto," / enquanto houver espaço, corpo, tempo/ e algum modo de dizer Não! Eu canto.

importante componente de suas canções, e fala da música como uma intensificação exclusivamente do escrito.

O título do poema "Divina comédia humana"¹⁰ "Estava mais angustiado que um goleiro na hora do gol,/Quando você entrou em mim como o sol num quintal/Aí, um analista amigo meu disse que, desse jeito/Não vou ser feliz direito,/Porque o amor é uma coisa mais profunda/Que um encontro casual/Aí, um analista amigo meu disse que, desse jeito,/Não vou viver satisfeito,/Porque o amor é uma coisa mais profunda/Que uma transa sensual./Deixando a profundidade de lado,/Eu quero é ficar colado à pele dela, noite e dia,/Fazendo tudo e, de novo, dizendo Sim! A paixão,/Morando na filosofia/. Quero gozar no seu céu:/Pode ser no seu inferno./Viver a divina comédia humana,/Onde nada é eterno./ Ora (dizeis!) ouvir estrelas. Certo,/perdeste o senso! E eu vos direi, no entanto, / enquanto houver espaço, corpo, tempo/ e algum modo de dizer Não! Eu canto." é formado pelos títulos dos clássicos de Dante e de Balzac, e os versos finais incorporam a "Via Láctea" de Olavo Bilac. Em contraste com esse eruditismo, a primeira estrofe é aberta com uma imagem prosaica, na analogia representativa da angústia: "Estava mais angustiado que um goleiro na hora do gol". Na segunda estrofe, retorna à referência da **Divina comédia**, de Dante: "Quero gozar no seu céu:/ pode ser no seu **inferno**/ viver a **divina comédia** humana/ onde nada é eterno". A dicotomia céu x inferno é neutralizada pela disposição anímica do eu-lírico de viver o que a vida a ele apresentar: "**Deixando a profundidade de lado (...)/ dizendo Sim! À paixão,/ morando na filosofia**". A quarta e última estrofe, que referencia o poema parnasiano "Via Láctea", de Olavo Bilac, é a justificativa ao "interlocutor" de sua escolha: "Ora (**dizeis!**), ouvir estrelas. Certo,/ perdeste o senso/ E eu vos direi, no

entanto, enquanto houver espaço, corpo, tempo/ e algum modo de dizer Não! Eu canto".

Temos nos versos acima um posicionamento que rompe o individualismo pressuposto pelo "outro": "ora, **dizeis**, ouvir estrelas (...) e **eu vos direi**, no entanto". A expressão **no entanto** significa, aí, **ao contrário**. "Ouvir estrelas" é o modo do eu-lírico estar vivo, é a marca de sua mais profunda lucidez; da consciência de que há um papel essencial a cumprir como personagem da "divina comédia humana". Esse "papel" é o da voz que não quer nunca se calar e que buscará sempre os meios para se fazer ouvir: "enquanto houver espaço, corpo, tempo/ e algum modo de dizer Não/ Eu canto".

¹¹ "Apenas um rapaz latino-americano"

Eu sou apenas um rapaz latino-americano sem dinheiro no banco/Sem parentes importantes e vindo do interior/Mas trago de cabeça uma canção do rádio/Em que um antigo compositor baiano me dizia:/ "Tudo é divino. Tudo é maravilhoso!" /Tenho ouvido muitos discos,/Conversado com pessoas,/Caminhado o meu caminho.../Papo, o som dentro da noite/E não tenho um amigo sequer que ainda acredite nisso, não./ (Tudo muda. E com toda razão.) /Eu sou apenas um rapaz latino-americano,/Sem dinheiro no banco, sem parentes importantes e vindo do interior/Mas sei que tudo é proibido./Aliás, eu queria dizer que tudo é permitido./Até beijar você no escuro do cinema, (quando ninguém nos vê...) /Não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve:/Correta, branca, suave, muito limpa, muito leve./Sons palavras/são navalhas/E eu não posso cantar como convém,/Sem querer ferir ninguém:/Mas não se preocupe, meu amigo,/Como os horrores que eu lhe digo./ Isto é somente uma canção/A vida, realmente, é diferente./ Quer dizer: ao vivo é muito pior!/Eu sou apenas um rapaz latino-americano, sem dinheiro no banco/Por favor, não saque a arma no saloon. Eu sou apenas o cantor./Mas se depois de cantor você ainda quiser me atirar/Mate-me logo à tarde, às três,/Que à noite eu tenho compromisso/E não posso faltar por causa de vocês./Eu sou apenas um rapaz latino-americano, sem dinheiro no banco/Sem parentes importantes e vindo do interior./Mas sei que nada é divino/Nada é maravilhoso/Nada é secreto./Nada é misterioso. Não.

Outra letra poética na qual a heterorreferenciação se faz presente é "Apenas um rapaz latino-americano". O eu-lírico referencia Caetano Veloso pela incorporação de duas letras: "Divino, maravilhoso" e "E proibido proibir", reformando-lhes o sentido. Na primeira estrofe há a valorização da composição referenciada: "Eu sou apenas um rapaz latino-americano (...) / **mas trago de cabeça uma canção** do rádio/ em que um antigo **compositor baiano** me dizia: Tudo é divino. Tudo é maravilhoso". No entanto, o eu-lírico diz na segunda estrofe que "não [tem] um amigo sequer que ainda acredite nisso, não/ (" Tudo muda. E com toda razão."); este desencanto é reafirmado pelo próprio eu-lírico na sétima e última estrofe, quando, de novo, menciona sua condição: "sou **apenas** um rapaz latino-americano, **sem** dinheiro no banco, **sem** parentes importantes e vindo do interior" (índices de exclusão que explicitam a própria condição social do compositor).

Apesar dessa condição, o eu-lírico "sabe" mostrar-se consciente da situação contextual presente, quando revela: "**Mas sei** que nada é divino/ Nada é maravilhoso/ Nada é secreto/ Nada é misterioso. Não". É esta condição de "quem sabe" que lhe dá o poder de agradar e de ferir: "Não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve: / correta, branca/ suave, muito limpa, muito leve./ Sons palavras são navalhas/ E **eu não posso cantar** como convém,/ **sem querer ferir ninguém**". Está aí a marca de compromisso da poesia com o real ("mas sei que **nada** é divino") x o ideal ("**tudo** é divino [...]), condensada na antítese estabelecida pelos pronomes indefinidos **nada e tudo**.

Já libertos pelo tempo (outro) e pelas mudanças político-sociais que se sucederam no final dos anos de 1970, mas ainda receptores dos estilhaços do pós-golpe militar de 1964, Belchior e Zé Ramalho desenvolveram uma poética mais livre das polarizações

ideológicas brasileiras que existiram entre os anos de 1964 e 1974, datas que situam os "anos de chumbo" (referência aos anos mais repressivos e violentos da ditadura militar no Brasil) para a arte brasileira. Não podem ser identificados, no entanto, como pertencentes à geração de 1980, quando há a ascensão das bandas de rock - como a "Legião Urbana", de Renato Russo - e as letras das canções expõem o desencanto de uma geração herdeira da ação predatória do autoritarismo sobre os sistemas cultural e educacional no país, nas décadas anteriores.

Belchior e Zé Ramalho não cederam ao desencanto e ao niilismo. O fato de estarem inicialmente no cenário artístico em meados dos anos de 1970 os colocou como receptores imediatos dos cancionistas da geração de 1960, sobretudo Chico Buarque e Caetano Veloso, incorporando as lições de vanguarda e a elas acrescentando sua singularidade.

Para exemplificar o hibridismo de sua obra, e para comprovar sua inserção na corrente mitogênica que sublinha a linha de reflexão social de cunho nacionalista da poesia brasileira, destacam-se as letras de "Admirável gado novo"¹²

"Admirável gado novo"

Vocês que fazem parte dessa massa/ Que passa nos projetos do futuro/ É duro ter que caminhar/ E dar

¹² "Admirável gado novo"

Vocês que fazem parte dessa massa/ Que passa nos projetos do futuro/ É duro ter que caminhar/ E dar muito mais do que receber/ E ter que demonstrar sua coragem/ À margem do que possa parecer/ E ver que toda essa engrenagem/ Já sente a ferrugem lhe comer/ Êh, ôh, ôh, vida de gado/ povo marcado/ Êh povo feliz/ Lá fora faz um tempo confortável/ A vigilância cuida do normal/ Os automóveis ouvem a notícia/ Os homens a publicam no jornal/ E correm através da madrugada/ A única velhice que chegou/ Demoram-se na beira da estrada/ E passam a contar o que sobrou

muito mais do que receber/ E ter que demonstrar sua coragem/ À margem do que possa parecer/ E ver que toda essa engrenagem/ Já sente a ferrugem lhe comer/ Êh, ôh, ôh, vida de gado/ povo marcado/ Êh povo feliz/ Lá fora faz um tempo confortável/ A vigilância cuida do normal/ Os automóveis ouvem a notícia/ Os homens a publicam no jornal/ E correm através da madrugada/ A única velhice que chegou/ Demoram-se na beira da estrada/ E passam a contar o que sobrou e "A terceira lâmina"

"A terceira lâmina"

É aquela que fere/ Que virá mais tranqüila/ Com a fome do povo/ Com pedaços da vida/ Com a dura semente/ Que se prende no fogo/ De toda multidão/ Acho bem mais do que pedras na mão/ Dos que vivem calados /Pendurados no tempo/ Esquecendo os momentos /Na fundura do poço/ Na garganta do fosso/ Na voz de um cantador/ E virá como guerra/ A terceira mensagem/ Na cabeça do homem/ Aflição e coragem/ Afastado da terra/ Ele pensa na fera/ Que começa a devorar/ Acho que os anos irão se passar/ Com aquela certeza/ Que teremos no olho/ Novamente a idéia/ De sairmos do poço/ Da garganta do fosso/ Na voz do cantador¹³.

" "A terceira lâmina"

É aquele que fere/ Que virá mais tranqüila/ Com a fome do povo/ Com pedaços da vida/ Com a dura semente/ Que se prende no fogo/ De toda multidão/ Acho bem mais do que pedras na mão/ Dos que vivem calados /Pendurados no tempo/ Esquecendo os momentos /Na fundura do poço/ Na garganta do fosso/ Na voz de um cantador/ E virá como guerra/ A terceira mensagem/ Na cabeça do homem/ Aflição e coragem/ Afastado da terra/ Ele pensa na fera/ Que começa a devorar/ Acho que os anos irão se passar/ Com aquela certeza/ Que teremos no olho/ Novamente a idéia/ De sairmos do poço/ Da garganta do fosso/ Na voz do cantador/

Ambas apresentam as percepções do eu-lírico frente ao contexto sociohistórico. No primeiro verso de "Admirável gado novo", o eu-lírico dirige-se ao "outro" de forma exclusiva: "Vocês que fazem parte dessa massa", evidenciando a não-aceitação em fazer parte de uma "engrenagem" - já corrompida pela "ferrugem": "E ver que toda essa engrenagem/ **Já sente a ferrugem lhe comer.**"

No título há a referência à obra do escritor inglês Aldous Huxley, **Admirável mundo novo**, que relata a experiência de nosso mundo no futuro, quando a ciência faria nascer seres programados para determinadas funções e que, por isso, estariam sempre satisfeitos, pois não teriam como se frustrar. Seres tratados como gado, marcados e controlados, sem individualizações. "Êh, ôh, ôh, **vida de gado povo marcado/ Êh povo feliz**". No entanto, o eu-lírico não fala deste povo no futuro. Seu tempo é presentificado ("faz, cuida, ouvem, publicam, correm, demoram"); o "controle" se dá agora: "Lá fora faz um tempo confortável/ **A vigilância cuida do normal**". Os versos finais remetem às conseqüências de uma atitude passiva: "E correm através da madrugada/ A única velhice que chegou/ Demoram-se na beira da estrada/ **E passam a contar o que sobrou**".

A letra de "A terceira lâmina" aparece como uma solução que não permita as conseqüências enunciadas em "Admirável gado novo", ou seja, a felicidade pasteurizada, fruto da acomodação e da negação dos problemas da coletividade. Em "A terceira lâmina", o movimento semântico é de inclusão do eu-lírico no contexto que o cerca. As imagens do eu inserido na "multidão" vão se sucedendo, numa primeira instância de leitura, por meio de enxurrada lingüística de associações herméticas: "virá como guerra/ a terceira mensagem/ na cabeça do homem/ aflição e coragem". O ritmo ágil imprimido pelas

redondilhas menores confirma em nível estrutural esta "aflição" do eu-lírico.

Numa segunda instância de leitura, as imagens se concentram nas referências coletivas ("povo", "multidão", "os que vivem calados") e o caos coletivo encontra a redenção na voz do cantador: "Acho que os anos irão passar/ com aquela certeza/ que teremos no olho/ **novamente a idéia/ de sairmos do poço/ na voz do cantador.** Na expressão metafórica "sairmos do poço", com verbo na primeira pessoa do plural, o eu-lírico inclui-se, indicando que há esperança e saída para o povo sofrido, pela via da arte.

A canção é, portanto, o salto da transcendência do momentâneo, do particular, para a reflexão existencial intersubjetiva sobre a função da arte: "Acho bem mais do que pedras na mão/ dos que vivem calados/ pendurados no tempo/ esquecendo os momentos/ na fundura do poço/ na garganta do fosso/ **na voz de um cantador.** O "cantador" é a voz que fala pelos que não conseguem ou não podem falar ("dos que vivem **calados**"). No encadeamento dos versos aparece a idéia do homem "afastado da **terra**", uma das fontes de seu sofrimento - "afastado da terra/ **ele pensa na fera/ que começa a devorar**". O conflito deste "ser", que é o conflito do homem do povo na busca de saídas para uma situação momentaneamente desalentadora, é condensado no texto em vocábulos com forte carga semântica indicativa de dor: **ferre, fome, pedras, guerra, aflição, devorar**, compondo uma imagética de disjunção e dilaceramento existencial: "É aquela que fere/ que virá mais tranqüila/ com a fome do povo/ com pedaços **da vida**".

As letras de Belchior e Zé Ramalho mostram um pano de fundo que retoma e questiona os valores da tradição do interior brasileiro e as transcende pela incorporação de uma visão poética contemporânea essencialmente urbana. Como foi demonstrado, a leitura textual comparada faz emergir a visão de sujeito dos

poetas, estes seres que são, a um só tempo, antena e prisma, construtores e desconstrutores, pela arte, da história nacional, atuando assim, também, como atores dos processos sociais.

Embora a totalidade de sentidos de uma letra poética só seja apreensível pela melodia que a acompanha, a intenção de uma análise textual de canções não é mesmo a de buscar a totalidade, já que o próprio texto poético abre-se a interpretações que nunca serão exclusivas ou conclusivas, dependente que é da recepção e de seu percurso histórico, ou, em outras palavras, das aderências inevitáveis que, embora reguladas pela imanência lingüisticamente configurada, poderão sempre sugerir um novo olhar semântico ao texto sob o foro da análise.

No Brasil, o artista-compositor, que trabalha simultaneamente com a palavra e a melodia, teve e tem papel fundamental nos processos de construção cultural, já que a canção ocupou legitimamente um espaço muito amplo, pois se tornou o veículo artístico por excelência da expressão do imaginário popular. O cancionista produz um discurso que é sempre a dialética das práxis sociais, na confluência de suas inspirações subjetivas. Buscar nas letras poéticas o ser social e suas reflexões existenciais significa identificar as estruturas de poder sinalizadas em sua semântica, já que, se a palavra é o fenômeno ideológico por excelência, os signos emergem do processo de interação entre uma consciência individual e outra, e o desvelamento da estrutura sónica do objeto poético expõe a verdade (real ou imaginária) do sujeito e do grupo.

Assim, o que esta inserção parcial no mundo da canção visa é a circunscrever, pelo texto, e a mostrar a recorrência, pelos contextos em que se inserem, de um poderoso universo simbólico de lastro social que deles tem emergido pela via mitogênica.

Novo corte ou apenas mais recortes?

O que dizem as "tribos" do mundo "pós", como dizem e o que querem dizer, afinal? A ressaltar as várias questões desse contexto contemporâneo, no início da década de 1990, mais precisamente no ano de 1991, surge uma cena cultural e musical com características de movimento e surpreendentes inovações estéticas, originárias das margens e não mais do centro (lugar do movimento tropicalista, em que pese a atitude iconoclasta efetiva, mas ainda assim oriunda do próprio centro). Uma vez mais, poetas do nordeste brasileiro falam à nação dando o tom do novo com o Movimento Mangue, gestado a partir da periferia da cidade de Recife.

Assim como os tropicalistas se haviam apropriado - via imaginário - da proposta *antropofagizante*¹⁴ devoradora modernista de Oswald de Andrade, os integrantes do movimento liderado por Chico Science misturam na sua representação artística elementos regionais-étnicos (maracatu, ciranda, xaxado e outros) à música negra norte-americana de periferia, com inspiração no *funk*, no canto falado do *rap* e na energia dançante do *hip hop*.

As canções do Mangue são relevantes para o presente estudo, pois são formas simbólicas culturais que apontam para uma reflexão acerca da resistência dos elementos particulares - em oposição a uma nação universalizante. Estes se apropriam de elementos de uma cultura globalizada, criando uma zona de interfaces, o "entre-lugar", segundo o conceito de Bhabha (1998, p.20), cuja intenção - consciente ou

¹⁴ ver *Manifesto antropófago*, de Oswald de Andrade. 1922 "Sc a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente./ Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz./ Tupi, or not tupi, that is the question.(...)"

inconsciente - é a intervenção no real "em repouso":

Esses "entre-lugares" fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação -singular ou coletiva que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e constestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade. É na emergência dos interstícios - a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença- que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação (nationness), o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados.

O Movimento Mangue afirma-se, assim, como uma das estéticas representativas do hibridismo predominante na arte pós-moderna. Antes, porém, de verificar-se o conteúdo das letras selecionadas, é preciso dizer que o híbrido não é privilégio das letras de canções. Paralelamente, no mundo dos livros, produz-se uma textualidade singular, pela descontinuidade, pela indeterminação e pela pluralidade. As práticas literárias da pós-modernidade transitam contemporaneamente nos limites da hibridação dos gêneros literários e os sistemas semióticos concorrem para a sua fabricação, misturando texto com imagem, com som, entre outros elementos. Segundo Maria Augusta Babo¹⁵, "a hibridação é uma explosão de fronteiras e uma recombinação de sistemas heterogêneos de significância".

Podemos dizer que a poesia brasileira, desde os anos de 1990, sofreu esse processo de hibridação, gerado pela erosão de fronteiras entre os gêneros (mídia, canção, teatro, videoclip), ressaltando-se a internet como forma de afirmação de grupos de autores

¹⁵ Universidade Nova de Lisboa. Conferência "As transformações provocadas pelas tecnologias digitais na instituição literária" 06/04/2000.

¹⁶ Editora responsável, Asta Vonzondas.

que publicam em revistas eletrônicas, como a www.pd-literatura.com.br¹⁶, cadastrada pela Unesco, para citar apenas uma que venho acompanhando nos últimos anos. A coexistência de vários estilos e diferentes registros - poemas longos, breves, prosa poética, sonetos, haicais, poemas que seguem a sintaxe convencional ou aqueles que apresentam ostensiva ruptura gramatical - se aliam à diversificação dos temas poéticos, e uma antologia de poemas dos anos de 1990, como a que Heloísa Buarque de Hollanda¹⁷ lançou em 1998, ou a de Helena Parente Cunha¹⁸, publicada em 2004, pode conter versos de crítica social, questões existenciais-metafísicas, o feminismo-feminino, o homoerótico masculino, a memória, o urbano, o bucólico, o erotismo, a auto e a heterorreferenciação, entre tantos outros, emersos da diversidade cultural brasileira e mundial, neste momento de tantos estilhaços, desconstrutor e integrador a um só tempo.

Como exemplo desse trabalho de construção de um sujeito cuja representação é composta por elementos da tradição ressignificada pelo presente, no âmbito do universo globalizado e sob uma perspectiva

¹⁷ **Esses poetas** - Uma antologia dos anos 90. RJ: Aeroplano, 1998.

¹⁸ **Além do Cânone**. RJ: Tempo Brasileiro, 2004.

^{iv} "Corpo de Lama"

Este corpo de lama que tu vê / É apenas a imagem que sou/
Este corpo de lama que tu vê / É apenas a imagem que é tu/
Que o sol não segue os pensamentos/ Mas a chuva muda os sentimentos/Se o asfalto é meu amigo eu caminho/ Com aquele grupo de caranguejos/ Ouvindo a música dos trovões/
Essa chuva de longe que tu vê/ É apenas a imagem que sou/
Esse sol bem de longe que tu vê/ E apenas a imagem que é tu/
Fiquei apenas pensando que seu rosto parece com as minhas idéias/ Fiquei apenas lembrando que há muitas garotas perdidas em ruas distantes/ Há muitos meninos correndo em mangues distantes/ Essa rua de longe que tu vê/ É apenas a imagem que sou/ Esse mangue de longe que tu vê é apenas a imaeem que é tu.

de crítica aguda à realidade, temos a canção "Corpo de lama"¹⁹, de Chico Science. Há a remissão a uma realidade que ilusoriamente parece "longe", mas que em verdade é simultaneamente nossa - os "outros"- também, como explicitam os versos que se seguem (note-se a proximidade da linguagem à oralidade, opção estética que evita o vocabulário do colonizador): "fiquei apenas lembrando que há muitas garotas perdidas em ruas distantes/ há muitos meninos correndo em mangues distantes/ essa rua de longe que tu vê/ é apenas a **imagem que sou**/ esse mangue de longe que tu vê é apenas a **imagem que é tu**" (grifos meus).

A partir de imagens que sugerem um reflexo de espelho, "Corpo de Lama" convida ao exercício da alteridade, em que o leitor-ouvinte é levado ao universo do habitante do mangue e é remetido ao próprio eu, transmutado e identificado com a lama. "Corpo de Lama" - reiteramos ainda - nos aproxima da fala popular das classes menos favorecidas, aqui representada pelo homem simples dos manguezais: "Este corpo de lama que **tu** vê/ É apenas a imagem que sou/ Este corpo de lama que **tu** vê / É apenas a imagem que é **tu**" **Em outra canção, "Etnia"**²⁰.

Somos todos juntos uma miscigenação. E não podemos fugir da nossa etnia/ índios, brancos,

²⁰ "Etnia"

Somos todos juntos uma miscigenação. E não podemos fugir da nossa etnia/ índios, brancos, negros e mestiços/ Nada de errado em seus princípios/ O seu e o meu são iguais/ Corre nas veias sem parar/ Costumes, é folclore, é tradição/ Capoeira que rasga o chão/ Samba que sai da favela acabada/ É hip hop na minha embolada/ É o povo na arte/ É arte no povo/ E não o povo na arte/ De quem faz arte com o povo/ Maracatu psicodélico/ Capoeira da pesada/ Bumba meu rádio/ Berimbau elétrico / Frevo, samba e cores/ Cores unidas e alegria/ Nada de errado em nossa etnia.

negros e mestiços/ Nada de errado em seus princípios/ O seu e o meu são iguais/ Corre nas veias sem parar/ Costumes, é folclore, é tradição/ Capoeira que rasga o chão/ Samba que sai da favela acabada/ E hip hop na minha embolada/ É o povo na arte/K arte no povo/ E não o povo na arte/ De quem faz arte com o povo/ Maracatu psicodélico/ Capoeira da pesada/ Bumba meu rádio/ Berimbau elétrico 'Frevo,samba e cores/ Cores unidas e alegria/ Nada de errado em nossa etnia.

Chico Science inicia o "discurso" com a afirmativa centrada na idéia coletiva: "somos **todos juntos** uma miscigenação" (grifo meu). Esse "eu" dentro do "nós" implica e explica um outro verso - "o seu e o meu são iguais" - que remete a elementos tradicionais da cultura brasileira, como a capoeira e o samba, e à diluição das fronteiras culturais nos versos: "samba que sai da favela acabada/ é hip hop na minha embolada".

Da mesma década de 1990, a canção 'inclassificáveis', do cancionista paulista Arnaldo Antunes, remete à questão da miscigenação nacional a partir do próprio centro significante da linguagem, iniciando com sete versos instigadores em que se estabelecem as perguntas retóricas,"neo-barrocas", a começar com "que preto, que branco, que índio o quê?". A resposta vem em uma seqüência de variações compostas das palavras que representam as etnias formadoras da nacionalidade brasileira, registrando a pluralidade, a partir da marca do coletivo "somos": "aqui somos/mestiços mulatos/ (...) crilouros guaranisseis e judárabes/ (...) ameriquilatos/ luso nipo caboclos/" e muitas outras possibilidades mais, como "iberibárbaros indo ciganagôs ...". Essas novas metabolizações criadas pelo texto resultam na constatação final: "somos o que somos/

inclassificáveis"(grifo meu).

Antunes resume em um vocábulo a atitude que expõe a crise da representação contemporânea e rejeita o racionalismo que "classifica" e organiza (o racionalismo que reduz...), o que remete aos versos da canção "Da lama ao caos" (1994) de Science: "(...) comecei a pensar/ que eu me organizando posso me desorganizar/que eu desorganizando/ posso me organizar." É a consciência dessa *desorganização que se organiza*, a partir de um processo de identificação cultural inclusivo, que Science apresenta nos versos de "Etnia", quando aproxima manifestações diferenciadas compondo um mesmo sintagma, e referencia a miscigenação em *lato sensu*: **Maracatu psicodélico/ (...) /Bumba meu rádio/Berimbau elétrico/ Frevo,samba e cores/Cores unidas e alegria/ Nada de errado em nossa etnia.**"

Curiosamente, nessa esteira temporal, mais recentemente, já nos anos de 2000, os cancionistas Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte formam um trio e se intitulam "Os tribalistas". Os versos da canção "Já sei namorar" - "Eu sou de ninguém/eu sou de todo mundo/e todo mundo é meu também", acompanhados por melodia comemorativa, tornou-se hino da juventude classe média brasileira há bem pouco tempo e nos trazem, no mínimo, a pista de uma outra (?) ideologia que permeia o imaginário coletivo contemporâneo, pela via da canção popular.

Desencanto-desmotivado, uma certa leveza-de-superfície-escolhida-e-motivada-pela-crise-de-valores, ou o sintoma de um novo tipo de comprometimento, justamente com o des-compromisso? Em que medida, lembrando Heidegger, o *não-dito cultural* pode ser apreendido pelo *dito* "dito" *simbólico* de uma letra de canção? Em que medida o conteúdo dessa letra

representaria o início da desconstrução do mito da importância ontológica de buscar e compartilhar uma identidade social, coletiva e nacional?

Caso a pensar.

Conclusões

Vista em perspectiva histórica, como acúmulo do processo dialético de construção e desconstrução cultural e estética dos últimos 40 anos, a canção brasileira contemporânea aparece como um espaço significativo e provocativo de vozes disseminadoras, o que constitui a grande novidade da canção. Ela fala de um novo espaço de pluralização não autoritária de formas de expressão musical. Seu discurso apresenta atitudes explicitamente pluralistas, que assumem sua influência tropicalista do híbrido e do sincrético.

A canção brasileira, desde os fins dos anos de 1960, vem sofrendo uma descentralização e um estilhaçamento. Até aquela década, ela se articulava no centro, onde jazia majoritariamente o samba. Desde então, descentralizou-se de vários modos, com cancionistas como Zé Ramalho, Belchior, Chico Science e Arnaldo Antunes, aqui referenciados. O mundo desenhado por Science e Antunes, como vimos, apresenta uma consciente hibridação, em oposição à homogeneização unitária da primeira metade do século XX. A roda de samba se rompe como porta-voz social. A canção incorpora o grito, a palavra de ordem, a fala sem melodia. A nova canção quer ser plural, faz a defesa da mistura aceita em si, no seu *sampler*, com vários ritmos e várias imagens que acabam por figurar uma nação descentralizada, estilhaçada, permeada pelo mais radicalmente local e o mais radicalmente global.

Quem fala dentro da canção hoje convive, portanto, num espaço de discursos diferenciados e plurais. Um espaço - por tudo que apontamos aqui - felizmente, como nossa etnia, "inclassificável".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMÉRICO, Luiz. **A história da MPB**. Disponível em <http://www.luizamerico.com.br/fundamentais-bienaldosamba.php> acesso em 17 de outubro de 2005.
- ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. RJ: Jorge Zahar Editor, 1999.
- BARTHES, Roland. **Mythologies**. Paris: Seuil, 1980.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Corrêa de Araújo Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Ed.UFMQ1998.
- CAMPOS, Augusto. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- COELHO NETTO, J. Teixeira. **Moderno pós-moderno**. Porto Alegre: LPM, 1986.
- COELHO NETTO, J. Teixeira. **Semiótica, informação e comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). **A forma da festa. Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços**. Brasília: Editora UnB, 2000.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena, CHAVES, Xico. **Da Paulicéia à centopéia desvairada (As vanguardas e a MPB)**. Rio de Janeiro: Elo, 1999.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena. **Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos**. Brasília: Editora Plano, 2004.
- FARIAS, Sônia Lúcia R e LEITE, João Denys A. A representação do Recife na obra de Chico Science e outros poetas do Movimento Mangue in **Imagens do Brasil na literatura**. Pernambuco, Programa de Pós -graduação em Letras, 2005.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. São Paulo: Kanís, 1979.
- GUATTARI, Felix. **Caosmose, um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DPeA, 1998.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LUKÁCS, George. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- ROUANET, Sérgio Paulo. Do pós-moderno ao neo-moderno. In: **Modernidade e pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986.

SANCHES, Pedro Alexandre. **Tropicalismo**: Decadencia bonita do samba. Sao Paulo: Boitempo, 2000.

SANTANNA, A. R. de. **Musica popular e moderna poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **A lirica brasileira do seculo XX**. Sao Paulo: Editora Vertente, 1999.