

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.180210-2023-319-332>.

Recebido em abril de 2023. Aprovado em junho de 2023.

O ARQUIVO DE BRASILIDADE DA CANÇÃO POPULAR EM FUNCIONAMENTO POÉTICO, POLÍTICO E MIDIÁTICO THE BRAZILIAN ARCHIVE OF POPULAR SONG IN POETIC, POLITICAL AND MEDIA FUNCTIONING

Pedro Henrique Varoni de Carvalho*

Resumo: *O artigo propõe um diálogo teórico entre a semiótica da canção, produzida por Luiz Tatit, e a perspectiva dos estudos discursivos foucaultianos para pensar o objeto canção popular brasileira por um ponto de vista arqueológico e genealógico. A partir das noções de dicção convincente, a voz que fala na voz que canta e as triagens ocorridas na história da canção, conforme Tatit, buscamos identificar as séries que definimos como poética, política e midiática no interior do arquivo de brasilidade. A materialidade discursiva da canção demanda uma abordagem que considere os aspectos de uma poética popular de resistência, em convivência e articulação com o processo político e as formas de circulação midiática. As contribuições de Tatit permitem uma articulação com uma visada descontínua da história e os mecanismos de enunciabilidade e funcionamento do arquivo de matriz foucaultiana.*

Palavras-chave: *Canção brasileira. Arquivo de brasilidade. Semiótica da canção. Arqueologia. Genealogia*

Abstract: *The article proposes a theoretical dialogue between the semiotics of song, produced by Luiz Tatit, and the perspective of Michel Foucault's thought to think about the Brazilian popular song object from an archaeological and genealogical point of view. From the notions of convincing diction, the voice that speak in the voice that sings and the screenings that occurred in the history of the song. We seek to identify the series that we define as poetic, political and media within the brasilianness archive. The discursive materiality of the songs demands an approach that considers aspects of resistance, in coexistence and articulation with the political process and the forms of media circulation.*

Keywords: *Brazilian songs. Archive of Brazilianness. Semiotics of Songs. Archeology. Genealogy.*

INTRODUÇÃO

A canção popular brasileira se tornou, desde o início do século XX, uma rede de saber e poder onde se conjugam práticas discursivas e não discursivas que extrapolam os elementos musicais, numa configuração poética, política, antropológica. De um lado, os elementos da linguagem musical: ritmo, harmonia, melodia, canto, em convivência com os elementos poéticos e, de outro, os dispositivos tecnológicos envolvidos, as diferentes formas de produção e circulação. As canções podem ser tomadas como enunciados (Foucault, 2004), produzidas por um sujeito, a partir de um campo associado com outros

* Mestre e Doutor em Linguística pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de São Carlos. Jornalista formado pela Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: pedro.varoni@hotmail.com.

enunciados com os quais dialoga e ligadas a domínios de memória, como um nó numa rede. O que se diz e os muitos jeitos de dizer/cantar definem a particularidade de um processo singular cujos fios se desdobram no contemporâneo. A reflexão que nos guia aqui diz respeito à singularidade da materialidade discursiva do objeto da canção popular e como esse tipo de manifestação instaura uma história das sensibilidades, produzindo diferentes subjetividades que definem muito das lutas políticas do século XX no Brasil.

É preciso se voltar para os processos de seu feitiço: da composição ao canto, passando pelo arranjo e as formas de circulação. Luiz Tatit (2016) percebe no ato da composição das canções o princípio entoativo melódico como propulsor da criação. “É como se comessem pela sensibilidade “pura” e, na sequência, fossem progressivamente focalizando uma área de conteúdo até chegar a um tema específico, quase sempre a última etapa” (Tatit, 2016, p.17). O cancionista é aquele que equilibra o que tem a dizer com o modo de dizer, alinhando elementos prosódicos e melódicos, procurando perceber a porção da melodia na fala e de fala na melodia. O valor prosódico tem, para Luiz Tatit (2016), uma importância capital no desenvolvimento da canção popular brasileira, o que a diferencia da poesia, na maioria das vezes elaborada para ser lida. O principal desafio dos compositores é encontrar a expressão linguística que retire da melodia o seu valor prosódico, uma espécie de “segredo da canção” (Tatit, 2016, p.15). Esse aspecto, essencial no ato de criação, é complementado pelas etapas seguintes: o arranjo e a gravação. O compositor traz uma proposta, trabalhada pelo intérprete e arranjador, na busca de uma dicção convincente que guie o projeto estético. A busca da dicção convincente não deixa de estar relacionada ao contexto histórico e resultar da relação entre práticas e discursos.

O nosso propósito, neste trabalho, é pensar a canção popular por uma perspectiva arqueológica e genealógica de base foucaultiana, considerando a possibilidade de diálogo com a semiótica da canção formulada por Luiz Tatit (2002, 2004, 2016), particularmente fazendo trabalhar a noção de dicção convincente e as relações entre a voz que fala e a voz que canta (Tatit, 2002). A música conta, a sua maneira, uma história das emoções e sensibilidades no arquivo de brasilidade e diz respeito às relações entre cultura popular, espaços públicos, ritmos de viver, criatividade, resistência, política e poética.

O ponto de partida são as reflexões de Luiz Tati (2002, 2004) em relação às diferentes triagens que marcam o processo histórico da canção brasileira, desde a gravação dos primeiros sambas na segunda década do século passado até o início do século XXI. As triagens se dão como gestos culturais no arquivo de brasilidade (Carvalho, 2015) e trazem em si a visão de um processo descontínuo, caro ao pensamento de Michel Foucault (2004). São ordens do discurso (Foucault, 2004 a) de cada tempo histórico que retornam como acontecimentos a partir das dinâmicas de enunciabilidade do arquivo.

Tatit (2004) propõe quatro triagens na história da canção brasileira que serão detalhadas mais à frente. São elas, a escolha do tipo de canção que deveria ser registrado com a chegada dos primeiros equipamentos de gravação no início do século passado, o recado social que os sambistas selecionavam para as músicas gravadas, a decantação como gesto da bossa nova, seguida da assimilação tropicalista. Haveria ainda uma quinta triagem, referente à maior determinação das forças do mercado, relacionada ao

crescimento do neoliberalismo nos anos 1980. Esse caminho nos leva as discussões sobre o fim da canção que emergem no século XXI, diante das novas formas de produção, circulação e regimes de escuta. O que propomos é, antes, um olhar panorâmico histórico sobre o objeto canção popular, procurando perceber as transformações nos discursos, a identificação de suas principais séries históricas no arquivo de brasilidade reveladas pela descrição das triagens e de que forma elas dialogam com uma abordagem arqueológica.

Deleuze (2017), em sua interpretação da *Arqueologia do Saber* (Foucault, 2004), chama atenção para a singularidade histórica presente no pensamento de Foucault. Não se trata de descrever a mentalidade de uma época, mas sim o que torna possível a mentalidade de uma época. Esse deslocamento parece decisivo na busca de uma abordagem arqueológica, se diferenciando, inclusive, da história das mentalidades ou história cultural.

É interessante pensar, portanto, a história da canção popular brasileira a partir de três modalidades de arquivo: o poético (a fonte da cultura popular), o político (as relações de saber e poder) e o midiático (aspectos tecnológicos e mercadológicos), conforme proposto em estudo anterior (Carvalho, 2015). Esse tríplice movimento se apreende em uma formulação de José Miguel Wisnik e Ênio Squeff, ainda nos anos 1980, ao descrever o fenômeno da canção.

Originária da cultura popular não letrada em seu substrato rural, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; deixando-se penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem filia-se aos seus padrões de filtragem, obedecendo ao ritmo permanente da aparição-desaparição do mercado, por um lado, e da circularidade envolvente do canto, por outro; reproduzindo no contexto da indústria cultural, tensiona, muitas vezes, as regras de estandarização e de redundância mercadológica. Em suma, não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora deixe-se permear por eles” (Wisnik; Squeff, 1982, p.123)

Há, portanto, em jogo, relações de saber e poder, cuja característica é certa capacidade da canção de entrar e sair dos diferentes sistemas e ao mesmo tempo instalar sua singularidade como mediação social. Um melhor entendimento desse aspecto se dá num recorte temporal mais amplo considerando as práticas colonizadoras.

A música mestiça brasileira encontra sua grande expressão, na segunda metade do século XVIII, na figura de Domingos Caldas Barbosa. Compositor carioca que vai a Portugal difundir, com sucesso, um estilo novo, a modinha. José Ramos Tinhorão (1991, p.12) sustenta que a repercussão das músicas de Caldas foi responsável pela criação das modinhas de gosto erudito que se propagaram na Europa e retornaram ao Brasil com a corte. A vinda da família real ao Brasil é acompanhada por músicos europeus, cuja presença era parte do esforço de civilizar os trópicos. Maurício Monteiro (2010) observa a convivência no Rio de Janeiro de uma ordem apolinia na corte e uma dionisíaca nas ruas. Lundus, modinhas, batuques, práticas de feitiçarias.

A fusão da musicalidade europeia com a de origem afroameríndia será discursivizada como materialização da identidade nacional, realizando todas as utopias de uma nação nova e mestiça. O francês Darius Milhaud, em temporada no Rio de Janeiro nos anos 1920, registrou suas impressões: “os ritmos dessa música popular me intrigavam

e fascinavam. Havia na síncopa, uma imperceptível suspensão, uma respiração displicente, uma pequena parada que me era muito difícil de captar (...) esse pequeno nada tipicamente brasileiro” (Machado, 2010, p.132). Mário de Andrade percebe na síncopa uma extensão da prosódia, demonstrando como fala, música e corpo estão desde sempre associadas na formação da cultura brasileira. A canção popular se configura numa expressão marginal, tornando possível a formulação de enunciados de resistência à sociedade disciplinar, aos regimes totalitários que, de outra forma, não seriam possíveis, considerando a tradição autoritária e violenta do processo histórico brasileiro. Mas também se torna objeto de apropriação para fins políticos populistas.

E é assim que vamos, nossa classe média culta e elite, ao carnaval e à Bahia. E é assim que o grande samba impacta nossa bossa-nova e retorna aos nossos salões culturais, onde pobres e negros continuam nos servindo (Ab Sáber, 2022, P.33).

Para Tatit (2002), há sempre uma voz que fala na voz que canta, cuja fonte é a oralidade popular. O compositor se apropria da linguagem das ruas para ocupar um espaço social de enunciabilidade. “A voz articulada do intelecto converte-se na expressão do corpo que sente (...) capaz de aliviar as tensões do cotidiano, substituindo-as por tensões melódicas que só inscrevem conteúdos afetivos ou estímulos somáticos” (TATIT, 2002, pp 15-16).

Wisnik (2004) percebe no processo histórico constitutivo da canção brasileira uma rede de recados, cuja especificidade se dá tanto em aspecto diacrônico quanto sincrônico. O que há de Noel Rosa em Chico Buarque ou de Luiz Gonzaga em Gilberto Gil, por exemplo, atesta essa rede de influências estéticas, mas também de regimes e práticas discursivas. Uma visada descontínua da história da canção popular brasileira permite-nos traçar um percurso de séries históricas, as quais correspondem diferentes produções de subjetividade, poderes e resistências, tomando como ponto de insurgência a chegada do fonógrafo à capital da república na segunda década do século XX e seus desdobramento numa forma de expressão poética, política e mercadológica.

AS TRIAGENS DA CANÇÃO E AS RELAÇÕES DE SABER/PODER

O surgimento da canção urbana brasileira é indissociável das tecnologias de gravação e radiodifusão do início do século XX, representadas pela ideia dos biombos culturais, como propõe Muniz Sodré (1988). Ele se refere ao ambiente cultural do Rio de Janeiro, no período que coincide com a chegada do fonógrafo, particularmente se detendo na descrição da casa de Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, Babalorixá baiana que vivia no Rio de Janeiro, cuja residência era frequentada por políticos, jornalistas e artistas. A organização dos cômodos da casa simboliza a passagem do erudito ao popular: da sala de concertos ao quintal, onde se praticavam os rituais do candomblé; biombos culturais que davam conta do incipiente processo de modernização de onde emerge o samba.

Wisnik & Squeff (1982) pensam as relações sociais dos biombos culturais em torno da música por duas vertentes históricas que marcam o processo político brasileiro: a luta de classes e o populismo. A luta de classes se dilui nas gradações estéticas, do erudito ao

popular; enquanto o populismo referenda a cultura dominante, deslocando a luta de classes para um ponto invisível. “Como expressão da marginalidade de grupos dominados a ocupação de lugar através dos biombos corresponde a uma estratégia popular de resistência” (Wisnik; Squeff, 1982, p.160). Pela via do populismo, os políticos e intelectuais vão ao samba reconhecendo nele uma fonte de identidade nacional e, nas dinâmicas do favor, o sambista é reconhecido pelo seu talento musical. O sujeito do samba é o cancionista/malabarista, “que aspira o reconhecimento de sua cidadania, mas a parodia através de seu próprio deslocamento” (Wisnik; Squeff, 1982, p.161).

É no mercado musical nascente que os dominados encontram seu canal de recados. Um dos primeiros registros fonográficos que se tem notícia teria sido, justamente, o samba “Pelo telefone”, composto na casa de Tia Ciata e gravado por Donga¹. A partir daí, ocorre o que Tatit (2004) define como a primeira triagem da música brasileira. Do lado das gravadoras, a seleção do que seria ou não gravado. Os músicos eruditos pareciam satisfeitos com a notação das composições nas partituras, ao mesmo tempo os poucos recursos tecnológicos de então tornavam difícil o registro de orquestras. Foi a turma do batuque da casa de Tia Ciata que se aventurou no novo dispositivo tecnológico. “As rodas de samba rodavam em vitrolas espalhadas por todo o Brasil, tratando de temas pouco cívicos como o ócio, a boêmia, a malandragem. (Tatit, 2004, p.39).

A partir dos anos 1930, a segunda triagem ocorre, de acordo com Tatit (2004), com os chamados sambas de meio do ano, a matriz da canção popular brasileira através de seus principais compositores como Noel Rosa, Ismael Silva e Lamartine Babo.

Desse modo, preparavam suas canções para gravação, mas não deixavam de usá-las como veículo de comunicação: mandavam recados aos amigos e desafetos, criavam polêmicas e desafios, faziam declarações ou reclamações amorosas, introduziam frases do dia a dia, produziam tiradas de humor, dizendo tudo de maneira convincente, com as inflexões entoativas adequadas e, no entanto, conservando a musicalização necessária à estabilidade do canto (Tatit, 2004, p.42-43)

O que ocorre, a partir da difusão do rádio, nos anos 1940, é a circulação de vários ritmos regionais para intensas trocas culturais. O baião de Luiz Gonzaga, a música caipira de Tonico e Tinoco, os boleros, as grandes cantoras do rádio, como Dalva de Oliveira, Emilinha Borba e Marlene. Esse fenômeno coincide com a valorização do samba, como ritmo nacional, transformando o discurso sobre a mestiçagem, agora não mais como símbolo do atraso nacional, mas como marca de nossa originalidade, fator estimulado pelo estado novo. Questão central no estudo do antropólogo Hermano Vianna que identifica a mudança de mentalidade a partir da publicação de *Casa e Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre.

Como pode um fenômeno como a mestiçagem, até então considerado a causa principal de nossos males (via teoria da degeneração), de repente aparecer transformado sobretudo a partir de *Casa Grande e Senzala*, em 1933, na garantia de nossa originalidade cultural e mesmo de nossa superioridade de civilização tropicalista (Vianna, 2007, p. 31)

¹ A autoria da canção é objeto de controversas, uma vez que ela teria resultado dos improvisos da casa da Tia Ciata.

Há, portanto, um jogo de acontecimentos que torna possível um canal de expressão da brasilidade popular através da música, uma força mercadológica, poética e política, uma relação de saber/poder que iria alcançar maior complexidade na terceira triagem apontada por Tatit (2004), já no final dos anos 1950, com a Bossa-Nova.

O gesto estético da bossa-nova é representado pela invenção de João Gilberto: a decantação dos batuques do samba no violão, com uma marcação tão precisa quanto suave, criando as condições para o canto igualmente sutil, quase sussurrante, retirando todo adorno desnecessário para a expressão vocal. Decantação que Tatit considera “o grau zero da canção” (Tatit, 2004, p.81). Entre o que se diz e o modo de dizer, a revolução da bossa-nova, de certa forma, prioriza o segundo aspecto, uma dicção convincente adequada ao projeto de modernização do período, representado pela construção de Brasília, as formas arquitetônicas de Niemayer dentre outros aspectos. “Pode-se dizer que até a bossa nova, o Brasil correu atrás de si próprio, em busca da decantação que lhe era essencial, que o distinguia como nação e, conseqüentemente, como sonoridade autêntica” (Tatit, 2004, p.214).

Apesar da identificação da bossa-nova com o ambiente do Rio de Janeiro, particularmente as praias da zona sul tematizadas nas letras das canções, é preciso pensar o canto de João Gilberto e as harmonias de Tom Jobim em diálogos mais amplos com outros domínios da brasilidade, vindos dos sertões, do litoral, da prosódia da delicadeza como contraponto a violência do nosso processo social.

A interpretação de João Gilberto, como as canções de Tom Jobim, garante aos brasileiros a sombra de um refúgio- um lugar só nosso, mas dotado de qualidade muito específica que faz emergir da meia luz que ilumina nossa vida privada e interna, valores, sentimentos e deriva dele a base de nossas condutas individuais e coletivas (Starling, 2012, p.5)

O gesto da bossa-nova é contido, um drible na vulgarização populista. O canto sutil de João Gilberto se contrapõe ao estilo dos vozeirões dos cantores de bolero, fazendo com que a canção se torne uma “promessa de felicidade” (Wisnik, 2004, p.224). A decantação bossanovista seria incorporada no processo de construção das canções Brasileiras. Para Tatit (2004) sempre que um pagodeiro, roqueiro, tecno, sertanejo sente a necessidade de recuperar as linhas de força de sua produção, o horizonte de inspiração está na bossa-nova.

O que se sucedeu, entretanto, a partir da ditadura civil-militar de 1964 foi a intensificação das questões políticas envolvendo a canção popular, ao mesmo tempo em que a televisão se impunha como novo recurso tecnológico, acentuando a relação entre os discursos e as práticas discursivas, instaurando novos regimes de dizibilidade e visibilidade.

Os festivais de música e os programas dedicados à canção popular brasileira se tornam um dos principais atrativos no processo de popularização da televisão brasileira, no final dos anos 1960. Programas como o *Fino da Bossa*, *Jovem Guarda*, difundiam estilos variados que se tornaram expressões políticas antagonistas. “A Record era a Tia Ciata da era televisiva” (Tatit, 2004, p.54). Mas agora os biombos culturais representavam um outro contexto: mercado, engajamento político em nome da revolução socialista,

questões comportamentais da juventude no pós-guerra, com suas demandas da liberação dos costumes, a revolução sexual, os interesses empresariais dos executivos da TV. A canção crítica (Naves, 2010), de letra social e ritmos de origem popular rural, por exemplo, convivia com crônicas da juventude urbana, a jovem linguagem do rock, como se via na Jovem Guarda.

É esse ambiente que vê nascer o Tropicalismo, um projeto cultural em certo sentido oposto ao da bossa-nova (apesar das influências do movimento surgido no final dos anos 1950 na trajetória dos tropicalistas). “O tropicalismo é um gesto de assimilação: precisamos de todas as dicções- comerciais ou não comerciais- para que a linguagem funcione em sua plenitude” (Tatit, 2004, p.89). A recuperação da matriz filosófica antropofágica no tropicalismo permite um deslocamento, sobretudo diante da triagem da canção crítica que se colocava contra as guitarras elétricas e os símbolos de dominação cultural americana, incorporados pelo Tropicalismo. Ao contrário das temáticas da bossa-nova, as canções tropicalistas expunham as contradições do país, num projeto que era também de vanguarda artística.

A singularidade do tropicalismo caracterizou-se por fazer incidir a crítica social e política diretamente na estrutura da canção, na sua construção de imagens, que alegorizavam aspectos emblemáticos da história, das culturas e das artes no Brasil, articulando uma contundente crítica às nossas indeterminações (Favaretto, 2017, p.119)

A partir desse jogo entre a exclusão e o excesso os dois gestos - o tropicalista e o bossanovista - passam a fazer parte da cultura musical brasileira, como dois opostos que se complementam, numa espécie de taoísmo estético e cultural. Wisnik (2004) retoma um enunciado de Caetano Veloso de que o Brasil precisa chegar a merecer a Bossa-Nova para reconhecer no movimento da zona sul carioca um otimismo em que a aparente ingenuidade, revela, antes, sabedoria, onde estão resolvidos todos os males do mundo. O oposto do que encontraremos no tropicalismo, com seu “pessimismo alegre”, conforme atribuição do próprio Caetano. “Otimismo (trágico) e pessimismo (alegre) são cifras de uma relação ambivalente com o destino brasileiro que a canção sustenta na frágil oscilação entre a palavra cantada e a palavra falada” (Wisnik, 2004, p.225)

Tatit (2004) demonstra que há excesso quando a canção diz, mas não convence, como ocorre quando do predomínio do gênero sobre a particularidade do cancionista. Músicas que buscam produzir sentimentos ou simplesmente fazerem dançar, resultando na canção sem autor e o intérprete sem grãos. “Só uma atitude bossa nova pode recuperar a raiz oral perdida nos meandros do gênero” (Tatit, 2004, p.87). Há, por outro lado, exclusão, quando as formas hegemônicas do mercado ou mesmo de uma elite intelectual/engajada segregam ou estigmatizam algum tipo de canção. Atitude que bloqueia conteúdos sociais e psíquicos. A assimilação tropicalista age, então, como um gesto regulador dos excessos da exclusão.

É na dimensão da rede de recados que a música se torna um fenômeno discursivo, por articular o dinamismo dos acontecimentos com uma posição-sujeito capaz de torná-los enunciáveis. “Explicitar um discurso, uma prática discursiva, consistirá em interpretar o que as pessoas faziam ou diziam, em compreender seus gestos, suas palavras, suas

instituições” (Veyne, 2011, p.101). A posição do cancionista se torna um lugar institucional ligado a um domínio de memória. O recado do samba é, de um lado, o reforço da miscigenação como valor social e, de outro, a invenção da tradição, como se existisse desde sempre como símbolo da brasilidade. A bossa-nova, por sua vez, é o reconhecimento de certa sofisticação do popular, recriando uma antropologia urbana brasileira só realizável na canção. A canção crítica dos anos 1960 assinala o modo como música popular e política se entrelaçam na utopia socialista e no combate à ditadura. E no caminho tropicalista, o reconhecimento das contradições contra visões unívocas do real.

A VOZ DO MERCADO E O FIM DA CANÇÃO

A relação entre dispositivos midiáticos e a canção popular sempre se fez presente. Mas Tatit (2004) observa uma mudança a partir de final dos anos 1980. “Os verdadeiros sujeitos da quarta triagem foram os representantes das empresas (diretores, produtores e homens de mídia) que respondiam pelo perfil artístico dos grupos e pelos acordos com os veículos de divulgação” (TATIT, 2004, p.107).

O período coincide com o final da ditadura militar e uma nova linguagem do rock brasileiro, cujo marco foi o Rock in Rio, grande festival de música realizado pela primeira vez em 1985. O que se dava ali é a articulação entre o mercado e as novas cenas urbanas musicais, cujo projeto estético desprezava as complexas elaborações harmônicas da bossa-nova e as letras metafóricas de combate à ditadura. Essas composições reestabeleceram a “dicção convincente”, revelando-nos uma nova geração de talentosos cancionistas roqueiros como Cazuzza, Renato Russo, Herbert Vianna, Arnaldo Antunes e Nando Reis (que faziam parte dos Titãs), dentre outros. O rock brasileiro rompia com qualquer tom ufanista ou nacionalista e expunha um retrato pessimista dos destinos nacionais, em linguagem direta. Músicas como *Que país é este* (Legião Urbana, 1987), por exemplo, são explícitas: “nas favelas, no senado, sujeito pra todo lado”.

Hermano Vianna (2007) observa um outro movimento contemporâneo ao rock dos anos 1980, presente, por exemplo, nos blocos afro da Bahia, como Olodum, que “redefinem a visão de mundo e o estilo de vida cosmopolitas a partir de outra perspectiva e dentro de outro contexto: aqueles ligados culturalmente às noções de negritude e terceiro mundo” (Vianna, 2007, p. 138). Sem a defesa de valores nacionais puros, apostam na fusão com o reggae e a música africana, e irão até mesmo se fundir ao rock anos depois, como se dá com os Tribalistas, aproximando Arnaldo Antunes de Carlinhos Brown. Arnaldo Antunes, Cazuzza, Herbert Vianna se aproximam de novas formas de canção, em diálogo com a tradição da música brasileira. Ao mesmo tempo, ricas cenas culturais em regiões fora o eixo São Paulo- Rio, como o Mangue Beat pernambucano, iriam dinamizar, nos anos seguintes, a cena cultural brasileira.

O movimento coincide com a maior presença de um pragmatismo de mercado nos negócios da música resulta na ampliação das vendas de disco e a eleição do gênero musical de cada temporada: sertanejo, axé, pagode; em convivência com os ídolos dos anos 1960, como Chico Buarque, Milton Nascimento, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Betânia que continuam produtivos e disputam espaço no mercado internacional.

Ao contrário do fonógrafo, quando os recursos eram mínimos e era necessário escolher qual estilo seria gravado, a triagem passa a se dar pela diferenciação no excesso. Já que com o advento do digital e da internet, a maior parte dos artistas tem acesso aos meios de gravação e circulação, a questão não é mais quem pode gravar, mas como circular e engajar públicos.

Esse novo contexto de produção e circulação das canções, principalmente no século XXI, promove uma espécie de interrupção no fluxo que liga o passado das canções ao seu futuro, a perda das linhas de continuidade. Mudaram as condições de produção do discurso da canção – antes mais centralizadas nos programas de TV e na indústria fonográfica- e mudaram as condições de recepção: a escuta atenta de um público politizado que reconhecia na canção popular brasileira tanto a voz da resistência política quanto a sinalização cultural dos caminhos do país.

Em entrevista à Folha de São Paulo, em 2004, Chico Buarque, um dos nossos maiores cancionistas, argumenta que talvez a canção popular começasse a dar mostras de esgotamento, sendo um fenômeno do século XX. “Noel Rosa formatou essa música nos anos 1930. Ela vigora até a bossa-nova que remodela tudo” (Naves, 2010, p. 95). Chico identifica nos rappers da periferia um novo caminho, tão interessante quanto diferente do artesanato da canção. Santuza Naves (2010) concorda parcialmente com a afirmação de Chico Buarque e observa que a relação dialógica entre melodia e prosódia dá lugar a novos hibridismos. A forma da canção continua, porém num processo de mimetização que a faz perder seu antigo lugar enunciativo, redução da potência discursiva. Luiz Tatit observa que cada vez mais se compõem e gravam canções, não há possibilidade do fim da canção pelo ponto de vista quantitativo. Há, entretanto, uma crise de transmissibilidade geracional que se define pela descentralização dos discursos e as mudanças nas formas de escuta/recepção.

O possível fim da canção demanda um esforço para problematizar as triagens propostas por Tatit (2004). Se de um lado elas contribuem para uma percepção histórica do fenômeno da canção popular, instaurando fluxos de uma visada descontínua que permitem pensá-las no interior do arquivo de brasilidade, por outro podem desconsiderar a diversidade das experiências regionais e a riqueza delas advindas. O que dizer, por exemplo, do Clube da Esquina, e sua pedagogia do congado, tão bem descrita por Ivan Vilela (2010) ou mesmo da música caipira de Minas, São Paulo e Goiás, sem esquecer do samba paulista de Adoniram Barbosa? Essas manifestações, dentre outras que permanecem desconhecidas, guardam relações com as triagens, do samba, bossa-nova, tropicalismo? Ou tem seus regimes próprios de funcionamento?

São questões complexas que evidenciam a riqueza cultural do objeto canção popular. Mesmo relativizando as triagens hegemônicas da canção – samba, bossa-nova, tropicalismo- é importante reter do pensamento de Tatit (2002, 2004) a relação entre a voz que fala e a voz que canta como o elemento que permite fazer trabalhar os aspectos históricos, culturais, antropológicos da canção e a identificação de discursos que, de outro modo, não circulam no arquivo de brasilidade, como observa Ivan Vilela (2016).

Quantos acontecimentos ocorridos no Brasil, que não figuram nos livros, foram registrados em música? O que saberíamos das relações e realidades nas insurgentes favelas cariocas no início do século XX se não fosse pela música de seus cronistas, os sambistas? E dos fluxos migratórios para a grande São Paulo durante décadas se não pelos cantantes caipiras e pelos cantadores nordestinos? (Vilela, 2016, p.9).

A ARQUEOLOGIA DA CANÇÃO

O nosso percurso até aqui procurou descrever e problematizar as triagens históricas da canção popular propostas por Luiz Tatit (2002, 2004) para articulá-las com uma perspectiva arqueológica foucaultiana, sobre a qual cumpre uma reflexão final. O primeiro ponto a ser evidenciado é que a ideia de triagem pressupõe um mecanismo de funcionamento, o contrário de uma memória estanque, tornando-a produtiva para se pensar na perspectiva do arquivo, tal como propõe Foucault (2004).

Passadas algumas décadas da publicação da *Arqueologia do Saber* (Foucault, 2004) é possível considerá-lo como um método das descontinuidades que procura problematizar os sistemas fechados para pensar a constituição de séries discursivas e séries de séries. O que irá circunscrever os limites da série são as problematizações da pesquisa, as perguntas que orientam a organização do corpus e o recorte histórico. Ao pensar a arqueologia como método e a genealogia como tática, Foucault (2005, p.172) acentua as relações de complementariedade nos desdobramentos de suas reflexões. Fazer trabalhar a arqueologia é estabelecer relações entre o método de análise e as táticas de poder.

Margareth Rago (1995) percebe no pensamento de Foucault um impacto nas formas de fazer e pensar a história, com repercussões no Brasil. A crítica ao essencialismo, a desnaturalização do objeto, o privilegiamento do descontínuo estão na base de uma mudança que propunha partir das práticas para os objetos, o contrário do que se fazia. O que difere a pesquisa arqueológica da história das mentalidades ou das ideias é precisamente a capacidade de perceber, para além do que se diz e do que se vê, os regimes do visível e do enunciável, o que torna possível em cada formação histórica esse processo. Está posta, portanto, a relação entre a descrição dos fenômenos históricos e as táticas de poder que lhes são subjacentes.

Para Giorgio Agamben (2019), Foucault trabalha a descrição dos discursos como articulações históricas de um paradigma. O modo de desenvolver a análise é o isolamento e a descrição de paradigmas sociais e suas aplicações concretas. A arqueologia procura alcançar uma *arché* que vem da presença do pensamento de Nietzsche em Foucault. Não se trata de um corte diacrônico ao passado, mas a própria coerência sincrônica do sistema.

Podemos chamar provisoriamente de “arqueologia” aquela prática que, em toda investigação histórica, tem a ver não com a origem, mas o ponto de insurgência de um fenômeno, e deve, portanto, se confrontar novamente com as fontes e a tradição (...) o ponto de insurgência é aqui, então, a um só tempo, objetivo e subjetivo, situando-se, aliás, num limiar de indecibilidade entre o objeto e o sujeito. Ele nunca é o surgir do fato sem ser também o surgir do próprio sujeito cognoscente: a operação sobre a origem, é, ao mesmo tempo, uma operação sobre o sujeito (Agamben, 2019, p. 128).

É necessário identificar a partir do tema e das questões de pesquisa um acontecimento em que se manifesta uma determinada ruptura com a ordem dos discursos, sempre tendo em mente, porém, que não se trata de uma continuidade ou linearidade. As contribuições de Tatit (2004) para pensar a história da canção popular, a partir das triagens e as relações entre a voz que fala na voz que canta e a dicção convincente, permitem articular uma abordagem discursiva, com base em Foucault (2004). A formulação do arquivo de brasilidade aplicada à canção popular nos levou a pensar na identificação de séries discursivas nos campos poético, político e midiático (Carvalho, 2015).

A série definida como poética diz respeito às matrizes de criação, ancoradas em experiências e vivências histórico-territoriais, cuja fonte é a cultura popular. Compreende os espaços antropológicos de criação, articulando a formulação de uma canção aos domínios históricos, considerando os gêneros e a rede de recados (Wisnik, 2004) como características que fazem parte da dinâmica da canção popular no Brasil, um arquivo das sensibilidades. Um gênero de samba, por exemplo, se filia a quais correntes históricas, tomando por referência tanto o aspecto temático das canções (o que se diz), como a maneira de dizer (os aspectos melódicos, harmônicos, rítmicos e a articulação canto e fala)? Aspectos presentes na obra de Luiz Tatit (2002, 2004, 2017) que fornecem bases teóricas para uma articulação com o ponto de vista discursivo.

A investigação da série midiática diz respeito às formas de produção e circulação de cada tempo histórico: o fonógrafo, o rádio, a televisão, a internet. Trata-se de uma relação com a tecnologia que é também poder, mercado, linguagem, mediação social, resistência. Não tomar a mídia tão somente como um espaço de poder verticalizado, numa relação entre um núcleo de produção e uma recepção passiva, sobretudo diante da ordem do digital. Nesse sentido, parece-nos muito produtivo o ponto de vista das mediações culturais presente no pensamento de Jesús Martín-Barbero (2021) para quem a comunicação e a cultura se constituem no campo primordial da batalha política e existem espaços de resistência que dizem respeito às séries poéticas e políticas, espaços em que o mercado não pode atuar.

O mercado não pode sedimentar tradições, pois tudo o que produz “desmancha no ar” devido à sua tendência estrutural a uma obsolescência acelerada e generalizada não somente das coisas, mas também das formas e instituições. O mercado não pode criar *vínculos societários*, isto é, entre *sujeitos*, pois estes se constituem nos processos de comunicação de sentido, e o mercado opera anonimamente mediante lógicas de valor que implicam trocas puramente formais, associações e promessas evanescentes que somente engendram satisfações ou frustrações, nunca porém sentido (Barbero, 2021, p.15).

Essa questão pode ser pensada à luz da quarta triagem proposta por Tatit (2004), cujo pressuposto é que uma maior presença das forças econômicas do mercado acaba por esvaziar a potência da canção como rede de recados, logo seu poder de insurgência e resistência. Embora sempre estivesse presente no processo histórico, no jogo entre a criação (a série poética) e os negócios da música (a série midiática), há, a partir dos anos 1980, um privilégio das fórmulas padronizadas, na fabricação de gêneros. Os cancionistas que surgiram nos anos 1960, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, conseguiram um nível da autonomia na sua criação artística, muitas vezes em sinergia com produtores da indústria do disco que pode reforçar, nas décadas

seguintes, a experimentação e alcance das criações musicais desses artistas². Nesse ponto, é interessante pensar, sobretudo, a relação entre as forças mercadológicas e a comunicação de sentidos, num jogo de poderes e resistências fundamentados na teoria de Foucault.

A série política, por sua vez, se dá na dimensão histórica nas lutas refletidas nas produções das canções. Há linhas descontínuas que se atualizam nas contemporaneidades das emergências das canções. São muitas as vertentes políticas da canção e elas devem ser identificadas nos discursos.

O diálogo com as triagens propostas por Tatit (2002, 2004) pode ser produtivo para a caracterização das séries históricas no arquivo poético, político e midiático, retomando possibilidades de pesquisa histórica em que os temas das canções (o que se diz) se conjuga com os modos de dizer (o canto na tangente da fala).

A singularidade do objeto é também a singularidade de um espaço de resistência, fazendo trabalhar o referencial teórico-metodológico arqueológico em articulação com a ideia das triagens, considerando a relação entre a dimensão estética e política e densidade histórica. “Ora, se repararmos ao longo de nossa história, a música popular brasileira foi a principal cronista de seu povo, sobretudo dos que não tiveram outra maneira de registrar suas histórias” (Vilela, 2016, p. 9).

A articulação entre as séries poético, política e midiática no arquivo de brasilidade da canção popular permite buscar elucidar um fenômeno que emerge no contemporâneo: até que ponto os setores populares criativos, de onde brotaram tantas canções, não se beneficiam de sua enorme contribuição social na vida brasileira, revelando a face histórica de nossa injustiça.

Esse ponto está no centro de um livro recente de Tales Ab Sáber (2022) que diz respeito às relações entre a cultura popular e seu aspecto ao mesmo tempo emancipatório e ilusório, conforme Francisco Bosco (2022) enuncia no prefácio ao texto de Sáber.

A cultura popular foi afirmada ao longo do século XX como o grande trunfo civilizatório do Brasil, para si e diante do concerto das nações, e serviu como modelo para levas de intelectuais e artistas, que se inspiraram nela para tentar realizar os sonhos de transformação do país. Como se sabe, isso não aconteceu. A cultura popular brasileira permaneceu sendo uma dimensão compensatória, real e extraordinariamente virtuosa em si mesma, mas também ilusória, uma vez que apoiada sobre uma realidade social em tudo contrária a ela (Bosco, 2022, p.11).

A questão contemporânea passa, portanto, por uma convergência possível e utópica entre as séries poética, política e midiática. Experiências como a do Olodum, descritas por Hermano Vianna (2007) reúnem uma articulação entre a criação, a circulação e o retorno para os espaços criativos originários. A canção popular como objeto arqueológico demanda o trabalho de identificar as séries das expressões de setores historicamente deixados à margem e que revelam outros espaços e imaginários de resistência no arquivo de brasilidade, encontrar a voz que fala na voz que canta.

² Artistas de outras gerações também desenvolvem sua autonomia em relação aos modismos, tais como Marisa Monte e outros. É interessante também notar que as novas formas de circulação digital tornam possível a criação de nichos criativos que não chegam ao grande público, mas são capazes de provocar pequenas revoluções em contextos específicos, em territórios regionais.

CONCLUSÃO

Procuramos propor um diálogo teórico entre uma abordagem arqueológica da canção e alguns elementos da semiótica da canção formulados por Luiz Tatit (2002, 2004), particularmente a descrição do funcionamento das triagens históricas na canção popular, a dicção convincente e as relações entre a voz que fala e a voz que canta. Recorremos também à outras reflexões sobre a história da canção popular, tais como a rede de recados (Wisnik, 2004), os biombos culturais do Samba (Sodré, 1988) e as particularidades da narrativa histórica presentes na canção (Vilela, 2016).

O conjunto das reflexões possibilitou-nos a formulação da diferenciação entre as séries históricas poéticas política e midiática no arquivo de brasilidade (Carvalho, 2015). A intenção é contribuir para pesquisas que escolhem como objeto a canção popular e que tem por aspecto metodológico uma abordagem arqueológica, compreendendo, portanto, as relações de saber e poder e a descontinuidade histórica. Buscamos pontuar a necessidade da inscrição do objeto nas diferentes séries históricas que perpassam a canção popular.

A abordagem evidenciou que ainda há um campo fértil de estudos a serem feitos para o entendimento de resistências articuladas em torno dessa forma de expressão, bem como de sua apropriação para fins populistas ou meramente mercadológicos. A tentativa de anulação desses espaços de resistência, do seu poder de expressão, em convivência com outras forças discursivas de teor conservador se mostra como uma questão central na contemporaneidade. O seu contraponto é a relação com as práticas de cidadania, a dimensão política da canção sendo capaz de afetar a vida pública como a dimensão poética tem feito no decorrer do tempo. Há muito a ser feito e esse é um gesto de resistência que nos cabe alimentar e cuidar, entre as canções e a vida social.

BIBLIOGRAFIA

- AB' SABER, Tales. *O Soldado Antropofágico; Escravidão e não pensamento no Brasil*. São Paulo: N-1 Hedra, 2022.
- AGAMBEN, Giorgio. *Signatura Rerum - Sobre o Método*. Tradução de Andrea Santurbano e Patrícia Peterle. Boitempo, São Paulo, 2019.
- CARVALHO, Pedro Henrique Varoni. *A Voz que Canta na Voz que fala: poética e política na trajetória de Gilberto Gil*. Cotia: São Paulo, Ateliê Editorial, Aracaju-Se: Editora Universitária Tiradentes, 2015.
- DELEUZE, Gilles. *Michel Foucault: as formações históricas*. Volumes 1 ao 8. Tradução Cláudio Medeiros e Mário A. Marino. São Paulo: n-1 edições. Politea, 2017.
- FAVORETO, Celso. O Tropicalismo e a crítica da canção. *Revista da Universidade de São Paulo*, outubro/novembro de 2016, pp. 117-124.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. 10 ed. São Paulo, Loyola, 2004 a
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2004.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2021.
- MONTEIRO, Maurício. Aspectos da Música no Brasil na primeira metade do Século XIX. In: SALIBA, Elias Thomé; MORAES, José Geraldo Vinci de (orgs.) *História e Música no Brasil*. São Paulo, Alameda, 2010, pp.78-118.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

RAGO, Margareth. O efeito Foucault na historiografia brasileira. *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP*. N.7. São Paulo, 1995.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2.ed. Rio de Janeiro, Mauad, 1988.

STARLING, Heloisa Maria Murel. Ensaio caminhos cruzados: João Gilberto, Guimarães Rosa e a Poética do Brasil. *Folha de São Paulo, Caderno Ilustríssima*, 30 de junho de 2012.

TATIT, Luiz. A arte de Compor Canções. *Revista da Universidade de São Paulo*, outubro/novembro de 2016, pp. 11-20.

TATIT, Luiz. *O Cancionista*. Composições de Canções no Brasil. São Paulo, Edusp, 2002.

TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia, Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular Brasileira: Da Modinha à Lambada*. 6.ed. São Paulo, Art, 1991.

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

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2007

VILELA, Ivan. Apresentação. *Revista da Universidade de São Paulo*, out./nov. 2016, p. 8-11.

VILELA, Ivan. Nada Ficou como antes. *Revista USP*, São Paulo, N.87, p.15-27, 2010.

WISNIK, José Miguel. *Sem Receita: Ensaios e Coleções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

WISNIK, José Miguel; SQUEFF, Enio. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1982



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.