

UMA CANÇÃO QUE NINGUÉM ESCREVEU: QUATRO REFLEXÕES SOBRE INTERTEXTUALIDADE EM UMA CANÇÃO DE MARCELO SEGRETO

A SONG NOBODY WROTE: FOUR REFLECTIONS ON INTERTEXTUALITY IN UMA CANÇÃO BY MARCELO SEGRETO

Paulo de Tarso Lima Brandão
Universidade Estadual de Santa Catarina
paulodetarso.mus@hotmail.com

Resumo

Partindo dos conceitos de intertextualidade e dialogismo, o presente artigo faz uma breve análise da música “Uma Canção” composta por Marcelo Segreto, que abre o disco *Rádio Lixão* da banda paulista Filarmônica de Pasárgada. Analisando o procedimento composicional utilizado por Marcelo Segreto surgem quatro reflexões que são desenvolvidas: 1º - O conceito de intertextualidade e seu uso enquanto recurso composicional; 2º - O conceito de autoria e sua problemática no campo da arte pós-moderna; 3º - O uso da paródia e da apropriação em *Uma Canção* como fator de ambivalência com relação à tradição da canção; 4º - A influência tropicalista no processo composicional de *Uma Canção*. Estas quatro reflexões, autônomas entre si, confluem para uma reflexão maior que subjaz ao texto: Como as ferramentas intertextuais podem servir ao processo de composição de canções.

Palavras-chave: Intertextualidade; Canção; Música popular brasileira; autoria.

Abstract

Based on the concepts of intertextuality and dialogism, this article makes a brief analysis of the song “Uma Canção” composed by Marcelo Segreto, which opens the album *Rádio Lixão* by the São Paulo band Filarmônica de Pasárgada. Analyzing the compositional procedure used by Marcelo Segreto, four reflections emerge: 1st - The concept of intertextuality and its use as a compositional resource; 2nd - The concept of authorship and its problems in the field of postmodern art; 3rd - The use of parody and appropriation in *Uma Canção* as a factor of ambivalence in relation to the song’s tradition; 4th- The tropicalist influence in the compositional process of *Uma Canção*. These four reflections, autonomous from each other, converge to a larger reflection that underlies the text: How intertextual tools can serve the process of composing songs.

Keywords: Intertextuality; Song; Brazilian popular music; authorship.

Este ensaio se dedica a uma breve análise da música “Uma Canção” composta por Marcelo Segreto, que abre o disco *Rádio Lixão* da banda paulista Filarmônica de Pasárgada. Esta canção, como se verá, é uma canção de retalhos na qual todos os versos e melodias são fragmentos, pedaços de outras obras que, como numa espécie de reciclagem, se reacomodam reciprocamente para formar uma nova canção. Reflete o ato do autor como que recorresse a um lixão ou um depósito comum onde restassem largados os versos e as melodias das canções populares e radiofônicas do Brasil para de lá retirar o material para elaboração de uma canção, não propriamente nova, mas reformulada a partir das peças e engrenagens de velhos objetos artísticos. Recursos como a *paródia*, a *apropriação* e a *bricolagem* são levados a um grau extremo e geram importantes reflexões sobre a definição do conceito de canção e sobre as possibilidades intertextuais dentro desta linguagem. Como poderia uma canção “original” e “inédita” surgir a partir de materiais pré-existentes, sem acrescentar nada de “novo” enquanto material literário e melódico? Como os recursos intertextuais podem alimentar a prática da criação de canções? Como a relação entre a melodia e letra revelam a potência própria do fazer cancional? Estas são algumas questões em que esse texto esbarra. Porém,

ao contrário de respostas ou explicações o que esse texto pretende é apresentar quatro reflexões geradas pela escuta desta referida canção, que por conta de seu jogo intertextual e de apropriações, abre um leque de camadas conceituais e problematizações que podem revelar discussões profundas sobre intertextualidade e canção. Além disso, este ensaio desvela alguns dos artificios composicionais utilizados por Marcelo Segreto para fazer *Uma Canção*, que, por sua vez, são frutos de uma persistente influência tropicalista que inserem esta canção numa dinâmica de continuidade e descontinuidade com a tradição da canção no Brasil.

Como se verá, as quatro reflexões propostas não formam exatamente uma unidade, sendo quatro núcleos autônomos de pensamento. Por isso, não estão submetidas a uma conclusão comum, nem apresentam uma resposta ou um desfecho que dê conta de todas as questões simultaneamente. Entretanto, é possível perceber que, ainda que não logicamente amarrados, os assuntos se friccionam e se interpenetram, ecoando um nos outros e multiplicando as camadas interpretativas. As quatro reflexões dizem respeito aos seguintes assuntos, suscitados pela maneira especial pela qual *Uma Canção* é composta: 1º - O conceito de intertextualidade e seu uso enquanto recurso composicional; 2º - O conceito de autoria e sua problemática no campo da arte pós-moderna; 3º - O uso da paródia e da apropriação em *Uma Canção* como fator de ambivalência com relação à tradição da canção; 4º - A influência tropicalista no processo composicional de *Uma Canção*.

1. Uma Canção

Antes de entrar nas reflexões propriamente ditas, é necessário uma pequena descrição de como a canção se compõe e quais elementos são considerados essenciais às considerações posteriores. Por serem mais descritivos do que reflexivos, os próximos parágrafos podem ser um tanto quanto cansativos. Talvez fosse melhor lembrar que esta canção está disponível para ser escutada nas plataformas de streaming, e que

tanto a letra quanto a partitura se encontram facilmente na internet¹. Sua escuta, mais do que a sua descrição, pode levar às várias camadas interpretativas que aqui se sucedem.

A canção começa com um acorde grave, um *power chord*² de no qual piano, clarone e fagote dobram a nota lá, somados ao ataque do prato da bateria, no qual se escutam as ressonâncias geradas pela manipulação eletrônica dos sons. O violão acrescenta a nota fá a este ataque além da nota lá com dobra. Em seguida, o piano começa a tocar as notas dó, sol sustenido e em seguida mi bemol, num registro agudo. A entrada da nota dó evidencia o acorde de lá menor, porém, a presença das notas fá, sol sustenido e mi bemol, (sexta menor, sétima maior e quinta diminuta, respectivamente) desestabilizam a escuta deste acorde e geram uma ambiguidade harmônica. A quantidade de dobras, a extensão das alturas e a manipulação eletrônica faz ascender uma série de harmônicos e parciais que dão uma certa sensação espectral ao acorde. Este *acorde-timbre* vai se desenvolvendo com o passar do tempo através de ataques, pequenas alterações rítmicas e de timbres. Esse mesmo *acorde-timbre* acaba modalizando as melodias no modo de lá menor, mesmo aquelas que originalmente estavam em modos maiores. Inicia-se o canto com a melodia de “Se essa rua fosse minha”, a cantiga infantil de domínio público. Sobre essa melodia se escuta os seguintes versos:

Vou-me embora, vou-me embora prenda minha

Vou correndo só pra ver o meu amor

Sem a tua, sem a tua companhia

Que não sai, que não sai de mim não sai

¹ Link para ouvir: <https://youtu.be/R6OISyqVcVc>

Link para a letra:

<http://www.gutolacaz.com.br/2014/agosto/grandes/trabalhos%20academicos/LETRAS%20DO%20CD%20RADIO%20LIXAO.pdf>

Link para a partitura: <https://www.marcelosegredo.com.br/downloads/partituras/radiolixao/001-umacancao.pdf>

² Power chord: acordes constituídos apenas pela fundamental e pela quinta, e seus dobramentos, sem a presença da terça.

O primeiro verso *Vou-me embora, vou-me embora prenda minha* pertence a canção popular e de domínio público “Prenda Minha”; o segundo *Vou correndo só pra ver o meu amor* é retirado da canção “Que maravilha” de Jorge Bem e Toquinho; *Sem a tua, sem a tua companhia* é da canção “Peixe vivo”, também de domínio público; e finalmente a citação de “Chega de Saudades” de Tom Jobim e Vinicius de Moraes: *Que não sai, que não sai de mim não sai* (a primeira que apresenta uma pequena e sutil alteração frente a sua fonte originária - *que não sai de mim, não sai de mim, não sai*).

Na sequência a melodia de “Se essa rua” dá espaço para a melodia modalizada de “Prenda Minha”, da qual um verso já havia sido citado anteriormente na letra da primeira estrofe. Porém essa melodia não apresenta sua letra original, mas sim os seguintes versos:

Sô só só por ter so so so sofrí frido

Vamos todos cirandar

Jardineira, leia na minha camisa

Baby, eu sei que vou te amar

Estes versos são das seguintes canções, respectivamente: “Gago apaixonado” (Noel Rosa); “Ciranda cirandinha” (domínio público); “Jardineira” (domínio público); “Baby” (Caetano Veloso); “Eu sei que vou te amar” (Tom Jobim/Vinicius de Moraes). É interessante notar que o terceiro e o quarto verso se cruzam e misturam, nos mesmo versos, mais de uma referência.

A música Peixe Vivo, já citada pelo autor de maneira literária, agora empresta musicalmente a sua melodia para receber os seguintes versos:

Um pierrot apaixonado

Que vivia só cantando

Se essa rua, se essa rua,

Se essa rua fosse minha

Se essa rua, se essa rua,

Se essa rua fosse minha

Entra, portanto, trechos da letra de “Pierrot apaixonado” de Noel Rosa e Heitor dos Prazeres para os dois primeiros versos da estrofe e reaparece a cantiga “Se essa rua fosse minha”, mas, pela primeira vez, citada por meio de sua letra, ao passo que antes a citação era melódica e musical. A harmonia nesse trecho se altera, passando-se a escutar a alternância entre os acordes de Fá e Dó maiores. Segue-se com a mesma melodia:

Pelo amor da Colombina

Arlequim está chorando

Se essa rua, se essa rua,

Se essa rua fosse minha

Se essa rua, se essa rua,

Se essa rua fosse minha

Porém, nesta repetição os dois primeiros versos são da música “Máscara Negra” de Zé Ketí e Pereira Matos. O paralelismo denuncia e acentua a proximidade e o eco entre as canções de Zé Ketí e Noel Rosa.

Nesse ponto a música parece sofrer uma cisão que separa a primeira parte da segunda que se iniciará, desenvolvendo os motivos, apresentando a melodia da música “Pela luz dos olhos teus” de Vinícius de Moraes, na qual serão inseridas letras de outras canções: *Cheia de charme* (Guilherme Arantes); *Capitu* (Luiz Tatit); *Meu bem querer* (Djavan); *Só (solidão)* (Tom Zé); *Quando o carnaval chegar* (Chico Buarque); *Já sei namorar* (Arnaldo Antunes/Carlinhos Brown/Marisa Monte); *Valsinha* (Vinícius de Moraes/Chico Buarque):

Logo ali tão perto, tão ao meu alcance, tão distante, tão real

Petulante www ponto poderosa ponto com

É segredo, é sagrado, está sacramentado em meu coração

Descompasso passo o riso dela solidão

Há quanto tempo desejo seu beijo molhado de maracujá

Já sei namorar, já sei beijar de língua, agora só resta sonhar

Tantos beijos loucos, tantos gritos roucos como não se ouvia mais

A canção termina com o seguinte verso:

Como mil canções e amores de outros carnavais.

Este verso aparentemente não pertence a nenhuma outra canção ou pelo menos não foi identificado por essa pesquisa. Sendo assim, ainda que cantado sobre a melodia de Vinícius de Moraes, representaria o único material “autoral” da obra. Este verso apresenta um forte sentido metalinguístico, enfatizando que a canção presente se faz “como mil canções” que já são conhecidas de “outros carnavais”. Por outro lado, o fato dele ser um verso coerente com a linguagem coloquial e cancional, faz com que ele se integre ao estilo dos versos precedentes, próprios da canção popular, fazendo com que se imagine que ele mesmo pertence a alguma canção conhecida já escondida na memória. Sua coloquialidade e o uso da expressão corrente “amores de outros carnavais” faz deste verso algo um tanto quanto familiar e, portanto, seu caráter genérico e alusivo é mais forte que seu “caráter original” e “autoral”.

Quando se diz que o verso acima é o único material “autoral” presente na obra (embora como ficará claro mais a frente esta palavra “autoral” talvez seja a menos adequada para ser utilizada) é porque nem mesmo o título escapa da sua remissão a uma obra anterior. *Uma Canção* é título do poema paródico de Mario Quintana no qual ele reescreve a “Canção do exílio” de Gonçalves Dias, desconstruindo e alterando-lhe o sentido. Utilizando o poema de Gonçalves Dias como intertexto, Mario Quintana inverte o sentido e polemiza com este, sendo assim um pedagógico exemplo de paródia na literatura brasileira. Aliás, o poema “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias foi aludido, apropriado, parafraseado e parodiado por diversos autores brasileiros como: Casimiro de Abreu, Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Ribeiro Couto, José Paulo Paes e Cassiano Ricardo, para citar alguns. Dessa forma, quando Marcelo Segreto recorta o título de *Uma Canção* e cola-o como título da sua própria obra, ele não apenas remete a este outro texto, mas também remete ao procedimento intertextual explicitamente utilizado por Mario Quintana e largamente praticado por poetas brasileiros de diferentes épocas e estilos.

A primeira reflexão que surge ao ouvir esta canção diz respeito ao conceito de intertextualidade e as diversas camadas e graus em que se pode entender esse conceito.

2. A intertextualidade como recurso

O conceito de *intertextualidade* criado por Julia Kristeva, a partir da sua interpretação dos conceitos bakhtinianos, sobretudo no seu texto *A Palavra, o Diálogo e o Romance*, introduz na teoria literária a ideia de que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 2012, p. 142). É evidente que o procedimento criativo que o referido trabalho de Segreto se propõe é o de explorar a *intertextualidade* na canção, uma vez que ele procura justamente constituir um novo texto a partir dos textos verbais e dos textos musicais de outras obras, construindo um mosaico com os fragmentos disponíveis da quebra de outras canções consagradas. Se trata, portanto, de um trabalho no qual apropriação, absorção e transformação são conceitos essenciais.

A questão é que, quando Kristeva define a intertextualidade, ela está argumentando que todo texto - seja ele verbal, musical, visual, discursivo, escrito ou não - é intertextual, independente da intencionalidade do autor, de sua pretensão de fazer referência a outras obras ou não. A intertextualidade também é independente do fato de que se possa reconhecer claramente, enquanto leitores, quais textos e discursos estão diretamente ligados a um suposto original. Isso porque a palavra literária "não é um ponto (um sentido fixo)" mas sim, "um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem) do contexto cultural atual ou anterior" (KRISTEVA, 2012, p. 140).

Para aprofundar esta reflexão deve-se friccionar o conceito de Kristeva ao conceito de *dialogismo* de Mikhail Bakhtin, com o qual ela travava diálogo ao definir a *intertextualidade*.

Segundo José Luiz Fiorin (2011) o que Kristeva vai chamar de "texto" é o que "Bakhtin denomina 'enunciado'" dessa maneira "ela acaba por designar por intertextualidade a noção de dialogismo". Com a popularização da leitura de Kristeva, muitas vezes o que ocorre é que, erroneamente, "qualquer relação dialógica é denominada intertextualidade" (2011, p. 44).

Para Bakhtin todo enunciado é dialógico, pois é constituído, no interior da trama social e cultural, de outras vozes, que o respondem, que o endossam ou polemizam com ele. Vozes estas que podem ser explícitas ou implícitas, mas que estão sempre presentes:

Portanto, o dialogismo é o modo de funcionamento real da linguagem, é o princípio constitutivo do enunciado. Todo enunciado constitui-se a partir de outro enunciado, é uma réplica a outro enunciado. Portanto, nele ouvem-se sempre, ao menos, duas vozes. Mesmo que elas não se manifestem no fio do discurso, estão aí presentes. Um enunciado é sempre heterogêneo, pois ele revela duas posições, a sua e aquela em oposição à qual ele se constrói. Ele exhibe seu direito e seu avesso (FIORIN, 2011, p. 23).

Ainda segundo Fiorin, para seguir fiel ao pensamento de Bakhtin deve-se ter em conta a distinção entre "texto" e "enunciado". Para

Bakhtin “texto” é a expressão material de um enunciado, seja ele verbal ou não, e se caracteriza por ser um “conjunto coerente de signos”. Já o enunciado diz respeito ao sentido, ou seja, a posição dialógica que o enunciador assume e que confere sentido àquilo que é expresso: “O enunciado é da ordem do sentido; o texto, do domínio da manifestação” (FIORIN, 2011, p. 44).

Seguindo essa lógica Fiorin afirma que:

Se há uma distinção entre discurso e texto, poderíamos dizer que há relações dialógicas entre enunciados e entre textos. Assim, devem-se chamar intertextualidade apenas as relações dialógicas materializadas em textos. Isso pressupõe que toda intertextualidade implica a existência de uma interdiscursividade (relações entre enunciados), mas nem toda interdiscursividade implica uma intertextualidade. Por exemplo, quando um texto não mostra, no seu fio, o discurso do outro, não há intertextualidade, mas há interdiscursividade (FIORIN, 2011, p. 44).

Concebendo assim que possa haver textos nos quais não há intertextualidade, Fiorin sugere que:

Intertextualidade deveria ser a denominação de um tipo composicional de dialogismo: aquele em que há no interior do texto o encontro de duas materialidades lingüísticas, de dois textos. Para que isso ocorra, é preciso que um texto tenha existência independente do texto que com ele dialoga (FIORIN, 2011, p. 45).

Porém, ainda que essa lógica se adeque mais ao pensamento bakhtiniano, não parece ser essa a proposta de Kristeva, para quem “todo texto” e toda a “palavra literária” se encontra imbricada nessa rede textual, social e histórica. Seguramente a intertextualidade é a relação entre textos, mas não apenas quando se mostra o discurso do outro, porque, ainda que não aparente, os múltiplos textos estarão lá. Nesse sentido, pode-se pensar que, assim como o *dialogismo* é um fator intrínseco a qualquer ato de enunciação, mesmo àqueles que se pretendem monológicos, também no caso de Kristeva o conceito de

intertextualidade é um fator da textualidade, não podendo existir um texto no qual não participam outros textos. Sendo assim, pressupõe-se que todo texto traz sua carga de intertextualidade e todo enunciado traz sua carga de dialogismo, independente do quanto estes se pretendam originais ou monológicos e do quanto se têm intenção ou consciência destas relações.

Aproximações e afastamentos entre o pensamento de Bakhtin e Kristeva são sempre polêmicos e alvo de inúmeras discussões que não cabem aqui. Não se pretende tomar partido entre as várias e possíveis interpretações originadas pelo diálogo entre estes autores e seus comentadores. Este ensaio apenas tira proveito destas relações para refletir sobre o que Uma Canção de Marcelo Segreto gera, quando analisada.

O que é peculiar na canção de Segreto é, portanto, a maneira específica como são utilizadas as relações intertextuais. Elas são apropriadas como um recurso criativo, como princípio poético, poético e generativo da composição, absolutamente intencional e explícito. Não se esconde o procedimento, ao contrário, se deixa evidente as fontes e a maneira de recortá-las, pressupondo que o ouvinte reconheça os intertextos ou parte deles. Neste caso, a afirmação de Fiorin que diz que a intertextualidade “deveria ser a denominação de um tipo composicional de dialogismo: aquele em que há no interior do texto o encontro de duas materialidades linguísticas” (2011, p. 45) é perfeita para caracterizar o fenômeno que está sendo analisado. O que interessa é evidenciar esse procedimento composicional utilizado por Marcelo Segreto, refletir e, principalmente, indagar o que ele gera e como pode servir de exemplo e exercício a quem deseja compor. Além disso, o que chama atenção em “Uma Canção” não é apenas a ocorrência intencional da intertextualidade, mas o excesso em que ela ocorre.

Sobre este ponto, é interessante trazer as reflexões de Acácio Piedade sobre o processo de intertextualidade em música, e a maneira como ele define o conceito de *retoricidade* para evidenciar os vários graus pelos quais podem ser utilizados os recursos intertextuais dentro da prática composicional:

Na teoria da intertextualidade, grosso modo, um texto sempre remete a outro texto. Levando a intertextualidade a um grau radical, poderíamos dizer que o significado de uma música somente pode ser constituído por significados embutidos de outras músicas que lhe são externas, anteriores, e assim a composição é uma espécie de colagem, um espaço do discurso de uma subjetividade constituído por outras vozes que se intersectam. Já a ideia de retoricidade pressupõe uma intencionalidade causativa no ato da composição: a busca do compositor, ainda que inconsciente, em estabelecer uma comunicação e produzir efeitos em uma comunidade de intérpretes e ouvintes com a qual necessariamente compartilha certas convenções ou tradições, e produzir nesta comunidade os efeitos imaginados que está criando. Neste sentido, a retoricidade seria uma gradação da qualidade retórica do discurso musical: o grau de intensidade desta qualidade tal como é empregado no intuito de causar a adesão do ouvinte no mundo sonoro do compositor (PIEDADE, 2017 p. 139).

Desta maneira, o texto de *Segreto* se destaca, como dito acima, pelo alto grau de saliência na qual as vozes dos outros são utilizadas para “causar a adesão do ouvinte”. Este processo deixa perceber seu alto grau de intencionalidade, não há disfarce nem encobrimento. Ele, de alguma forma, toma o repertório radiofônico e as canções de amor do cancionário popular como um código mais ou menos consensual e compartilhado, e por isso, parte do pressuposto de que haverá uma grande probabilidade de reconhecimento do procedimento adotado por parte dos ouvintes. Se excluirmos estas instâncias (a intencionalidade, o ouvinte) o jogo da canção se enfraquece. O fato de recorrer a este repertório como sendo uma “estrutura convencional compartilhada”, oriunda de um mundo sonoro comum, ou possivelmente comum, faz acender o grau de saliência e retoricidade, aumentando a intensidade argumentativa da música, criando um jogo de ecos e vozes que se respondem e complementam. É claro que sempre se pode objetar que o ouvinte possa não conhecer e nem reconhecer nenhuma dessas vozes, por outro lado é preciso ter em conta que o jogo dialógico e intertextual na canção popular não é de hoje, perpassa a própria consolidação

da música popular no Brasil e sua trajetória industrial e mercadológica, sendo um elemento constitutivo da sua prática³.

Ver a intertextualidade como um recurso composicional intencional, abre novas perspectivas que apontam para a utilização de vários procedimentos que servem para trazer outras vozes que marcam o texto e o inserem no diálogo maior da cultura e da história. Vozes estas que se somam a outras vozes acionadas e adicionadas por ouvintes e intérpretes, multiplicando as camadas de diálogo e aproximando universos discursivos. Citação, paráfrase, alusão, estilização, transcrição, paródias, apropriação, bricolagens, desleitura, etc. passam a ser ferramentas criativas e retóricas, incorporadas na prática pelos cancionistas.

Portanto, no sentido da argumentação acima, pode-se perceber duas faces da intertextualidade: uma mais abrangente e mais ampla, fator intrínseco da textualidade e que está presente sempre, como um pressuposto da própria possibilidade de sentido de qualquer texto; outra, a face intencional do seu uso, como maneira de demarcar e inserir outras vozes no texto. Recurso poiético, composicional e poético que reforça certos sentidos na elaboração retórica e argumentativa da obra. O uso feito por Marcelo Segreto mostra a amplitude das possibilidades desta segunda face da intertextualidade para a criação da canção, aproveitando do repertório compartilhado para reescrever com ele novos discursos.

Por outro lado, uma coisa chama atenção na maneira como a canção de Segreto se constitui: considerando que o objetivo da intertextualidade enquanto procedimento intencional é o de travar um diálogo com uma ou mais obras preexistentes para reiterar seus discursos ou polemizar com estes, para afirmar-lhes ou negar-lhes os sentidos, geralmente a intertextualidade mistura a voz do autor com a de outros autores. O fato, porém, de que “Um Canção” é praticamente inteira construída pela colagem de discursos alheios, traz uma importante reflexão sobre o conceito de autoria.

3 Não cabe aqui uma revisão destas questões, embora algo dessa discussão voltará mais a frente quando se falar da tropicália.

3. O Autor, cadê?

Voltando ao diálogo entre Kristeva e Bakhtin pode-se ver que para este o conceito de enunciado e dialogismo pressupõe a noção de autor. Segundo o próprio Bakhtin, “para que as relações de significação e de lógica se tornem dialógicas, elas devem se encarnar, isto é, entrar numa outra esfera de existência: tornar-se discurso, ou seja, enunciado, e obter um autor, isto é, um sujeito do enunciado”. Comentadores como José Luiz Fiorin e Paulo Bezerra enfatizam este ponto e se servem dele para marcar a distância conceitual entre Bakhtin e Kristeva. Na leitura que esta autora faz de Bakhtin a ênfase na “ambivalência” da palavra literária e na multiplicação de sujeitos e destinatários a partir de suas duplicidades leva a uma lógica na qual o autor e o “sujeito-pessoa da escritura” começam a se esfumar. O autor passa a ser visto como um ponto zero, um vazio, um ninguém, no qual se articulam virtualmente, e se permutam, as vozes do sujeito da narração e do destinatário. A visão de Kristeva antecipa e direciona a tendência pós-moderna da morte do autor. Tendo em mente o pensamento de Kristeva, Barthes afirma, em seu celebre artigo, que “um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação” (BARTHES, 2004) mas que estas múltiplas relações não estão reunidas nas mãos do autor, mas sim do leitor. É o leitor que retém o “lugar em que essa multiplicidade se reúne”, é o leitor “o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita”⁴ (BARTHES, 2004).

Acima argumentou-se em favor de uma visão da intertextualidade como uma forma particular de composição, e que haveria no texto (verbal e musical) de Segreto uma intencionalidade, uma construção

4 “A investigação teórica do “amplo diálogo” (Calinescu 1980, 169) entre as literaturas e as histórias - e entre os componentes de cada uma das categorias -, diálogo esse que constitui o pós-modernismo, foi parcialmente possibilitada pela reelaboração que Julia Kristeva (1969) fez com as noções bakhtinianas de polifonia, dialogismo e heteroglossia - as múltiplas vozes de um texto. A partir dessas idéias, ela desenvolveu uma teoria mais rigidamente formalista sobre a irreduzível pluralidade de textos dentro e por trás de qualquer texto específico, desviando assim o foco crítico, da noção do sujeito (o autor) para a idéia de produtividade textual. No final dos anos 60 e no início dos anos 70, Kristeva e seus colegas da Tel Quel organizaram um ataque coletivo contra o “sujeito fundamentador” (ou seja, a noção humanista do autor) como fonte original e originadora do sentido fixo e fetichizado do texto. E, naturalmente, isso também questionou toda a noção de “texto” como entidade autônoma, com um sentido imanente” (HUTCHEON, 1991, p. 165).

argumentativa e retórica do sentido pelas mãos do compositor. Parece que surge agora uma embaraçosa contradição quando se começa a perguntar sobre a figura do autor nesta canção específica. É claro que se supõe que a canção tem um autor e um sujeito da enunciação, no sentido de que esse discurso é articulado por uma instância que virtualmente o constrói e que tem sua posição histórica e social no mundo. Porém, a voz deste autor se perde, se oculta, se camufla em meio a intensa polifonia gerada por outras vozes. Que postura assume esse sujeito, quem é ele? Qual postura assume frente a essas outras vozes?

Abre-se, de repente, duas camadas: uma do ativo compositor que com tesoura e cola reproduz os artifícios dadaístas e como um *bricoleur* vai construindo seu *ready-made* a partir do deslocamento e do desmantelamento de outras vozes; outra, a camada interna da narrativa, na qual a voz do autor se confunde com as vozes dos outros, na qual se alterna a imagem de um autor mudo, capaz apenas de repetir atrapalhadamente o que dizem os outros, ou ainda, do autor que sobrepõe toda e qualquer intenção dos discursos assimilados para construir, no auge da sua autenticidade, seu próprio discurso. Longe de escolher uma das possíveis soluções ou de alcançar qualquer resposta, é interessante neste momento aceitar as inúmeras reflexões e desconcertos que o procedimento de Segredo traz para a reflexão do conceito de autoria.

O que salta aos olhos é que, olhando-se as duas camadas mencionadas acima, pode-se imaginar duas formas de ocultamento ou desfazimento do autor, em dois sentidos diversos: Primeiro, no nível composicional, no qual compositor é um apropriador *dadaísta*, inserido na prática pós-moderna e de vanguarda que questiona a visão clássica do autor. Nega, como isso, as categorias de intencionalidade e casualidade, afirmando, por sua vez, o texto como um campo aberto, a multiplicidade de sentidos e vozes, a participação do inconsciente, do acaso e do *non-sense* no processo composicional. A ideia de originalidade e autenticidade perdem sentido diante da trama infinita de textos que participam da sua composição. Segundo, como efeito desse procedimento composicional, no nível da estrutura narrativa o sujeito da enunciação também se vê obliterado, escamoteado pelas múltiplas perspectivas. Seu carácter cubista joga o ouvinte para muitos lados, sem que se capture exatamente quem fala, porque fala, para quem fala. Ou ainda, o que diz essa multidão de vozes e com quem elas dialogam?

Avançando um pouco mais na reflexão sobre a função da voz do autor dentro de *Uma canção*, e a relação desta com a voz do outro, vale voltar novamente a leitura que Kristeva faz do conceito de “palavras ambivalentes” para abriremos uma nova discussão que pouco a pouco conduzirá à próxima reflexão.

Segundo Kristeva (2012, p. 150) o autor “pode se servir da palavra de outrem para inserir nela um sentido novo, conservando sempre o sentido que a palavra já possui. Resulta daí que a palavra adquire duas significações”. Essa palavra ambivalente passa a ser a “junção de dois sistemas de signos”. Quando o autor explora a palavra do outro “sem ferir-lhe o pensamento”, ou seja, usa o discurso do outro na sua direção original, construindo com este uma consonância, tem-se, por exemplo, o fenômeno da estilização. Quando, porém, o autor usa a palavra de outro para criar com ela um dissenso, invertendo-lhe o sentido e a direção, deslocando seus significados, temos, por exemplo, a paródia. Aplicando este tipo de pensamento à obra de Marcelo Segreto novamente sente-se um embaraço, pois, como argumentava-se acima, não é evidente a função exata da palavra do outro em sua construção. Poderia ainda caber a Segreto o papel que Kristeva atribui ao “imitador”, aquele que “toma o imitado (o repetido) a sério, torna-o seu, apropria-se dele, sem o relativizar” (KRISTEVA, 2012, p. 150). Mas, novamente, não parece ser simplesmente este o caso.

Esta falta de clareza sobre o sentido que a palavra do outro assume na canção de Segreto e a capacidade de ocultamento do autor, ou dizendo de outra maneira, a forma como o conceito de autoria é desmanchado e relativizado por conta do procedimento composicional utilizado, leva ao questionamento sobre até que ponto se pode dizer que a canção de Segreto é paródica e em que medida ela joga com a relação de continuidade e descontinuidade histórica com relação a tradição da música popular no Brasil.

4. Só me interessa aquilo que não é meu

A paródia se define por ser uma maneira específica de imitação pela qual a voz do outro, seu texto ou seu estilo, é apropriada e deslocada, invertida e profanada para discursar em sentido inverso ao original. A marca da paródia é imitar para contrapor, distorcendo

o discurso original e invertendo-lhe a direção. A paródia “procura desqualificar o que está sendo imitado, ridicularizá-lo, negá-lo” (FIORIN, 2011, p. 36), seus principais efeitos dizem respeito ao deslocamento, a deformação e a crítica (SANT’ANNA, 1995). Por isso, “Falar de paródia é falar de intertextualidade das diferenças” (SANT’ANNA, 1995, p. 28).

Contrapõe-se à paródia os conceitos de estilização e paráfrase, formas de discurso que assimilam o discurso alheio para reforçar-lhe o sentido, ou então para se reforçarem a partir deste. Na paráfrase e na estilização a voz do outro não é negada, antes afirmada, e ao invés de deslocamento e ruptura sente-se os efeitos do centramento e da continuidade. Seguindo o modelo explicativo de Affonso Romano de Sant’anna pode-se entender que na paráfrase também há diferença, porém, essa diferença é mínima; na estilização o desvio, ainda que maior do que na paráfrase, ainda está no nível tolerável, e por isso não rompe com o sentido da obra imitada. Nesse sentido, “falar de paráfrase é falar de intertextualidade das semelhanças” (SANT’ANNA, 1995, p. 28).

Assim como estilização e paráfrase dividem o polo das similaridades e geram uma dinâmica gradativa, em que se pode passar do desvio mínimo até o desvio máximo tolerável, também a paródia divide o polo das diferenças com um outro procedimento com o qual mantém também uma dinâmica gradativa: a apropriação.

Segundo Sant’anna (SANT’ANNA, 1995) a apropriação é “uma paródia levada ao paroxismo ou ao exagero máximo”. Ainda segundo esse autor a técnica da apropriação “vem do primeiro dadaísmo” e se infiltra na literatura através das artes plásticas e reaparece fortemente na *pop-art*. Ela se identifica com a colagem e com a *assemblage*, na qual objetos e materiais do cotidiano são reunidos, deslocados e justapostos para gerar uma obra artística, nas quais os materiais se tornam símbolos de uma determinada realidade cultural. Os objetos cotidianos, deslocados do seu contexto natural, geram um corte, uma ruptura, evidenciando as estruturas sociais e mercadológicas, causando um estranhamento crítico. Geralmente são os objetos típicos da sociedade de consumo que figuram no centro destas obras. Sant’anna explica:

[...] na apropriação o autor não “escreve”, apenas articula, agrupa, faz bicolagem do texto alheio. Ele não escreve, ele trans-creve, colocando os significados de cabeça para

baixo [...] o artista da apropriação contesta, inclusive, o conceito de *propriedade* dos textos e objetos. Desvincula-se um texto-objeto de seus sujeitos anteriores, sujeitando-o a uma nova leitura. Se o autor da paródia é um estilizador desrespeitoso, o da apropriação é o parodiador que chegou ao paroxismo (SANT'ANNA, 1995, p. 46).

Ao assumir a postura do *bricoleur*, que toma os produtos da cultura de massa no Brasil como peças para sua composição, Marcelo Segreto segue um procedimento claramente dadaísta, realizando uma espécie de ready-made ou de assablage cancional. Ele desloca melodias e versos da sua função original e cotidiana, os justapõe e introduz com isso a descontinuidade, o descentramento, a inversão de sentidos e o estranhamento crítico. O resultado não mantém uma lógica narrativa e linear, e a canção gerada pela justaposição aproxima-se muito mais, como dito acima, do non-sense e do surrealismo. Nesse sentido, a canção de Segreto em nada segue a lógica das canções das quais retira seus materiais.

Além do processo de colagem de letras e melodias convém observar que Segreto introduz algumas alterações que, apesar de sutis, são bastante expressivas. O fato de trocar os versos e as melodias entre si gera um efeito peculiar que mostra o cerne da relação cancional: o mesmo texto flexionado por outra melodia acaba tendo o seu sentido alterado, pois a percepção do que o que texto diz depende da inflexão dada a ele pela melodia. Assim também a melodia muda sua intenção e soa diferente a depender do texto que a recorta e articula. Fora isso, o fato re-harmonizar as melodias com este acorde de lá menor, gera um certo efeito de modalização nas melodias, mesmo que estas melodias mantenham seus intervalos originais. Esse procedimento, muito corrente na tradição musical, insere a continuidade a partir da diferença, pois o ouvinte é capaz de reconhecer o mesmo material com outra coloração e outra tonalidade afetiva. Também nas técnicas de arranjo e o uso dos acordes-timbre, dos ataques repentinos e dos silêncios representam uma ruptura frente às maneiras usuais pelas quais esse repertório citado geralmente é apresentado. Todos os elementos enumerados acima mostram que a intenção do procedimento composicional é inserir a descontinuidade, deslocando os materiais e gerando novos sentidos. Sua intenção é, portanto, paródica e carnalizante. Não é mera imitação, nem se pretende às continuidades próprias da paráfrase.

Por outro lado, seria justo argumentar que apesar de sua vocação claramente paródica a canção não parece querer se opor as canções das quais retira seu material, muito menos negá-las, e ainda que se possa ler uma possível crítica a indústria cultural, esta crítica não parece ser meramente negativa ou moralizante, mas muito mais ambígua e complexa: se por um lado se retoma as canções do passado como dados históricos da tradição e do cânones do cancionário popular, por outro desmistifica e profana seus códigos ao atacar o contexto e inserir a descontinuidade. Esse jogo entre o rádio e o lixo, entre o cânone e o depósito dos resíduos culturais, entre a deferência e a ironia, entre a sacralização e a profanação, geram estas “paródias de dois gumes” (HUTCHEON, 1991, p. 165) que deslocam de contexto as citações e dão a elas um valor ambivalente. Isso faz com que *Uma canção* seja marcada pela abertura de sentido, pela ambiguidade e pela contradição diante de suas fontes. Estes traços são típicos daquilo que Linda Hutcheon chama de poética pós-moderna:

Embora o pós-modernismo, conforme o estou definindo aqui, seja talvez um pouco menos indiscriminadamente abrangente, a noção de paródia como abertura do texto, e não como seu fechamento, é importante: entre as muitas coisas contestadas pela intertextualidade pós-moderna estão o fechamento e o sentido único e centralizado. Grande parte de sua provisoriedade voluntária e deliberada baseia-se em sua aceitação da inevitável infiltração textual de práticas discursivas anteriores. A intertextualidade tipicamente contraditória da arte pós-moderna fornece e ataca o contexto (HUTCHEON, 1991, p. 166).

Nesse sentido a autora argumenta que a paródia não é a tentativa de destruição do passado, mas sim uma maneira de evocá-lo e questioná-lo ao mesmo tempo. Segundo ela é justamente esse o “paradoxo pós-moderno” (HUTCHEON, 1991, p. 160).

Muitos dos traços e procedimentos apontados nessa análise da canção de Marcelo Segreto podem ser identificados também nas obras e canções tropicalistas. A relação ambígua com o passado, com os cânones da cultura e com a indústria de massa, a mistura destes com as cantigas populares e de domínio público, os procedimentos dadaístas, o uso extensivo da paródia e da colagem, a descontinuidade narrativa,

os traços estéticos pós-modernos, todos estes elementos remetem a uma estética tropicalista. É sobre essa outra camada intertextual, sobre o diálogo entre *Uma Canção* e as canções Tropicalistas da década de 60 que este ensaio passa a refletir.

5. *Uma Canção me consola*

O tropicalismo foi um movimento, ou melhor, uma tendência estética surgida no final da década de 60 no domínio da música popular e das artes plásticas, mas com importantes reverberações no cinema, no teatro e na poesia. Conduzido principalmente nas figuras de Caetano Velosos e Gilberto Gil, o tropicalismo, dentro do âmbito da música popular, agregou diversos artistas como: Tom Zé, Os Mutantes, Nara Leão, Rogério Duprat, Torquato Neto, Capinan, Gal Costa, entre outros. Influenciados pela poesia concreta, pelo dadaísmo, pela pop-art e pelo pensamento antropofágico de Oswald de Andrade, a Tropicália adere a uma estética vanguardista e de contracultura, introduzindo um forte experimentalismo no campo da canção.

Já nas primeiras canções produzidas por esse movimento se notam, tanto nas letras como nos arranjos, um intenso uso da colagem como procedimento e uma grande enumeração de elementos heterogêneos, que indicam o “processo de desconstrução a que o tropicalismo vai submeter a tradição musical”:

Quando justapõe elementos diversos da cultura, obtém uma suma cultural de caráter antropofágico, em que contradições históricas, ideológicas e artísticas são levantadas para sofrer uma operação desmistificadora. Esta operação, segundo a teorização oswaldiana, efetua-se através da mistura dos elementos contraditórios-enquadráveis basicamente nas oposições arcaico-moderno, local-universal –e que ao inventariá-las, as devora. Este procedimento do tropicalismo privilegia o efeito crítico que deriva da justaposição desses elementos (FAVARETTO, 2000, p. 26).

Focando nestes aspectos propriamente cancionais, percebe-se claramente a aproximação da proposta de *Segredo* às canções

tropicalistas da década de 60. Por exemplo, toma-se aqui um trecho da descrição de Favaretto sobre os procedimentos tropicalistas, que muito bem poderia ser lido como uma análise de *Uma Canção*:

Como uma operação de bricolagem, o Brasil emerge da montagem sincrônica de fatos, eventos, citações, jargões e emblemas, resíduos, fragmentos. Resulta uma imagem mítica do Brasil, grotescamente monumentalizada, que “emite acordes dissonantes”, num movimento indefinido, pois além dos atos e fatos citados, outros podem ser incluídos. Este painel funciona como um texto descritivo, feito de várias durações presentificadas, compondo uma hipérbole que se furta à experiência cotidiana do tempo e dos fatos. Por esse procedimento *pop*, em que elementos temporalmente dispares são coordenados numa outra temporalidade aparentemente neutra, em que nada se diz “a favor” ou “contra”[...] (FAVARETTO, 2000, pp. 63-64).

Talvez, para que a citação acima coubesse como uma luva para *Uma Canção*, necessitaria apenas precisar que a “imagem mítica” que resulta dessa “montagem sincrônica” dos “resíduos” e dos “fragmentos” não é tanto o Brasil, como imagem de país, mas sim suas canções: seu cancionário “grotescamente monumentalizado” num novo painel de citações, no qual infinitos outros poderiam ser incluídos. Já se chamou atenção acima sobre o grau metalinguístico da canção de Segreto, porém é importante ressaltar aqui a extensão dessa metalinguagem: *Uma canção é uma canção sobre canções*.

Estas canções deslocadas da escuta “cotidiana”, saem do campo do simplesmente dado enquanto fatos culturais e entram numa dinâmica de deslocamento temporal e simbólico. Como dito acima, ao atacar o contexto e enfatizar o procedimento de justaposição, a canção efetua uma operação desacralizadora e crítica, sem ter que articular, como resultado desta operação, discursos “a favor” ou “contra”.

Mais uma vez, como resultado destas operações, o sujeito/autor se vê esfumando ou, mais precisamente, desfeito na profusão de vozes, imagens e tempos que se somam no interior da canção. Novamente a análise de Favaretto sobre a música *Alegria, Alegria* de Caetano Veloso poderia ser transposta para esta análise: “A canção produz uma sensação indefinida, pois nela não fala um sujeito que deteria, por

exemplo, a verdade sobre o Brasil, mas uma deriva que dissolve o sujeito enquanto o multiplica” (FAVARETTO, 2000, p. 22). Isso porque, como visto, na canção de Segreto também não se reconhece o discurso do autor frente a profusão de múltiplas vozes, permanecendo indefinida sua posição. O que se reforça é a multiplicidade de vozes e a dispersão do sujeito, nas quais está excluído qualquer possível discurso de “verdade” sobre a canção brasileira. Uma deriva pelo grande depósito cultural de versos e melodias que habitam a escuta do ouvinte de canção no Brasil, e que, em grande parte, formam a autoimagem deste como país.

É importante ressaltar que todos estes elementos apontados como característicos da estética tropicalista não se dão apenas no nível das letras, mas também se apresentam intensamente nos elementos musicais, visuais e performáticos. Analisando-se os aspectos musicais do tropicalismo também percebemos que colagem, a *bricolagem*, a *assablage*, são recursos amplamente utilizados nos arranjos deste período, nos quais se evidenciam a mesma heteroglossia, a mesma profusão de vozes e os mesmos descentramentos mencionados acima. O uso da paráfrase, da alusão, da citação, da paródia e de outros recursos intertextuais é igualmente intenso tanto na construção verbal como na construção melódica. Os deslocamentos simbólicos, próprios de uma postura irônica e crítica, se sentem também nos recursos interpretativos e performáticos, mesmo quando se trata da execução de obras já consagradas de outros artistas. Além disso, contribuem para esta “estética do descentramento”: a mistura indiscriminada de gêneros musicais; a escolha de instrumentações inusuais nas quais se misturam instrumentos regionais, populares, eletrônicos, orquestrais típicos de estilos consolidados e linguagens diferentes; o uso de procedimentos musicais provenientes da música erudita de vanguarda, misturados com outros originários da cultura popular e da cultura de massa.

É preciso ter a mesma atenção aos elementos musicais quando se faz essa leitura aproximando a canção de Marcelo Segreto à estética tropicalista. É importante reparar como Segreto mistura melodias tradicionais e de domínio público com melodias radiofônicas e da cultura de massa. Como mistura melodias provenientes de gêneros e estilos como o samba, a marcha, a bossa-nova, a tropicália, etc., justapondo-os sem nenhuma hierarquia. Como compõe o arranjo misturando instrumentos tradicionais de orquestra, como fagote e clarone, juntamente com efeitos, distorções e recursos eletrônicos, somando a estes, instrumentos já considerados corriqueiros na música popular como o piano, o

violão, o baixo elétrico e a bateria. Como explora o timbre como elemento principal da camada harmônica e de seu desenvolvimento, apresentando um acompanhamento completamente destoante com relação aos acompanhamentos originais das canções citadas. Como elementos da música eletroacústica, minimalista e espectral podem ser identificados ou associados à maneira como o arranjo é construído.

Todos esses procedimentos reverberam e dialogam com os elementos da estética tropicalista. Sem se atentar a estes aspectos musicais, corre-se o risco de pôr a perder quase que por completo o tipo de relação a que os textos estão submetidos e, portanto, uma análise baseada apenas na letra é incapaz de apreender como os elementos interagem uns com os outros. Da mesma forma, a percepção da aproximação e do diálogo entre *Uma Canção* e as canções tropicalistas ficaria enfraquecida e perderia o sentido.

Portanto, pode-se dizer que, por meio deste intenso experimentalismo que inseriu na prática da canção, o tropicalismo acentuou a fricção entre os elementos verbais e musicais próprios da linguagem cancional, colocando a letra, a melodia e o arranjo numa dinâmica muito mais ativa, na qual cada elemento contribui essencialmente para a compreensão da mensagem que está sendo dita. Elementos do arranjo, por exemplo, podem gerar uma inversão de sentido no texto cantado, ao inserir elementos dispares, introduzindo a ironia necessária para chegar ao sentido final proposto.

O tropicalismo elaborou uma nova linguagem da canção, exigindo que se reformulassem os critérios de sua apreciação, até então determinados pelo enfoque da crítica literária. Pode-se dizer que o tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico (FAVARETTO, 2000, p. 32).

Nesse sentido, a canção de Marcelo Segreto é um notável exemplo da imbricação entre melodia, letra e arranjo, próprios da linguagem cancional. *Uma Canção* depende da percepção desse jogo literário e musical. Ao cruzar as melodias e letras de diversas canções ente si, fazendo as letras aparecerem com as melodias “trocadas”, Marcelo revela, como já mencionado, a modulação de sentido que é gerada

entre a letra e a melodia. No momento em que essa relação particular entre a letra e a melodia se torna evidente dentro do domínio da canção, começa-se a perceber por que a canção se realiza como uma linguagem autônoma. Porque, apesar de ser constituída por dois elementos principais, a letra e a melodia, a linguagem da canção tem especificidades próprias que ultrapassam o domínio específico das áreas que a constituem, a saber, a música e a literatura. Adequar o contorno melódico às unidades linguísticas conformando “modos de dizer” convincentes e eficazes, ao mesmo tempo musicais e coloquiais, faz parte da habilidade própria aos cancionistas, e é nesse encaixe que grande parte do sentido e do entendimento da canção acontece. Para Favaretto, esta é uma “questão essencial”, pois é justo “no encontro de música e poesia ou, melhor, entre melodia e texto que o tropicalismo fez a revisão da tradição musical brasileira...” (FAVARETTO, 2000, p. 36).

Levando-se a um grau máximo esta ideia e suas implicações, é possível chegar a uma conclusão um tanto quanto peculiar, surpreendente e até irônica: ao juntar pela primeira vez melodias e textos de fontes diversas, o que surge é, automaticamente, uma canção absolutamente nova, pois, do ponto de vista da linguagem cancional, é a primeira vez que este texto é entoado desta forma, conforme o contorno desta melodia em particular. Também é a primeira vez que esta melodia é recortada desta maneira por esse texto, de acordo com seus fonemas e articulações. Dizendo de outra forma, se fazer canção é uma questão de encaixe, encaixe entre texto e melodia, então, mesmo que os textos e as melodias existam previamente, os modos como se encaixam na canção de Marcelo é totalmente original. É claro que este chiste conceitual faz parte da ironia implícita na construção de *Uma canção*.

Além desses elementos comuns à estética tropicalista apontados aqui, outros indícios mais concretos e menos poéticos corroboram a visão da influência tropicalista na obra de Marcelo Segreto e neste disco específico da Filarmônica de Pasárgada. Nesse mesmo disco intitulado Rádio Lixão há uma música chamada Mil Amigos, parceria de Marcelo Segreto e Paula Mirhan, que é dedicada a Caetano Veloso e Gal Costa e tem por intertexto a música Baby de Caetano Veloso, também citada em *Uma Canção*. Outra música que figura no disco se chama *Estudando Tom Zé*, e a faixa *Blá* conta com a participação do próprio Tom Zé. Aliás, a contribuição e o diálogo entre Marcelo Segreto e Tom Zé mereceria uma atenção especial e, inclusive, um artigo a

parte, não só por conta do grande número de referências, parcerias e colaborações entre os dois, mas também pelos tipos de práticas intertextuais que ambos utilizam em grande escala. Para citar apenas um exemplo, pode-se tomar a canção *Tai*, paródia feita por Tom Zé e Marcelo Segreto sobre a música homônima de Joubert de Carvalho, que está no disco *Tribunal do Feicebuqui*.

Não é possível deixar de mencionar também que *Uma Canção* é dedicada ao arquiteto e artista visual Guto Lacaz, que além de incorporar em suas obras uma forte influência dadaísta, também é responsável pela criação de uma obra inédita para o livro *Tropicália 50 anos* e é o responsável pelo projeto gráfico do disco *Rádio Lixão*.

O “libreto” que contém as letras e a ficha técnica do disco também é composto por várias colagens. Na capa se vê uma montagem, como um mosaico, feita de capas de discos e fragmentos de fotos de compositores, nas quais se percebem, por exemplo, o olho de Chico Buarque, a boca de Caetano, a boca de Gal Costa ao lado de fragmentos das capas de discos do Roberto Carlos, Milton Nascimento, Tom Zé, etc. Na contracapa, um mesmo tipo de mosaico reaparece, no qual se vê nos fragmentos de fotos, os olhos, as bocas, os narizes, etc., dos integrantes da banda. Internamente, um outro mosaico, feito a partir da colagem de fotos, refaz um único rosto por meio dos fragmentos dos rostos de cada um dos integrantes.

Muitas outras relações e associações poderiam ser feitas por meio da análise mais detalhada do disco como um todo. Por ser a primeira canção do disco, *Uma Canção* pode ser vista como uma espécie de prólogo do que está por se ouvir, anunciando o disco como uma obra aberta ao grande diálogo intertextual da canção brasileira.

6. Outros carnavais

A leitura do último verso (“como mil canções e amores de outros carnavais”) explicita metalinguisticamente o fato de *Uma Canção* ser uma canção sobre canções, ou até, de que ela é uma canção de amor feita como mil outras, nas quais se inserem toda uma trama de outras “canções de amor”, num diálogo amplo e generalizado. Porque cada uma destas “canções de amor” citadas, remetem à teia intertextual na

qual elas estão inseridas, mesmo que implicitamente. Eis o mosaico de referências de que falava Kristeva.

Acontece, porém, que nesta obra, esta miríade de canções foi assimilada e “carnavalizada” no sentido que a crítica literária dá a esta expressão. Pode-se então dizer sobre este último verso algo similar ao que diz Favaretto (2000, p. 131) sobre os tropicalistas: de que para estes o carnaval não foi “um simples motivo”, mas que ele revela um “comportamento” e uma forma de “estrutura das canções”. Talvez, mencionar o motivo do carnaval no último verso seja também um recuso metalinguístico que aponte uma espécie de procedimento artístico e crítico que novamente remete ao diálogo com o tropicalismo.

No livro *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, Bakhtin revela todo o papel simbólico que as festividades carnavalescas exerciam no pensamento e na produção estética da Idade Média e do Renascimento. O carnaval, enquanto expressão das várias festividades populares, desfaz simbolicamente as hierarquias, põe em cheque as regras de etiqueta e as divisões de classe. Através do amplo uso da paródia, o carnaval valoriza a realidade material do corpo enfatizando suas necessidades fisiológicas e orgânicas, por isso joga com aquilo que é visto como inferior e grotesco pela cultura oficial, tal como os excrementos, o sexo, a fome, a gula, o nascimento e a morte. O carnaval estabelece o riso festivo, capaz de ridicularizar as estruturas sociais e seus dogmas. Recupera as forças naturais e a vitalidade a partir de uma alegria cósmica e de um contato livre, familiar e menos hierárquico.

O carnaval caracteriza-se, sobretudo, pela inversão de hierarquias, através do exagero grotesco de personagens, fatos e clichês. Abole a distância entre homens, entre o sagrado e o profano, entre o sublime e o insignificante, entre o cômico e o sério, entre o alto e o baixo etc., relativizando todos os valores. Na visão carnavalesca de mundo, a realidade está em constante transformação, pois instala um espaço de jogo em que as dissonâncias e contrastes permanecem como uma luta contínua de forças contraditórias. O rito carnavalesco é ambivalente: é a festa do tempo destruidor e regenerador (FAVARETTO, 2000, p. 132-133).

Esse jogo de sobreposições a que Marcelo Segreto submete as canções da tradição gera uma série de efeitos comuns àquilo que se está chamando aqui de “carnavalização”. Sobretudo no que diz respeito à ambivalência, à quebra de hierarquias e ao resultado paródico.

Não se pode deixar de mencionar que, como demonstra Robert Stam (2000), a noção de *carnavalização* de Bakhtin é paralela, e quase que correspondente ao conceito de *antropofagia* dos modernistas brasileiros. Embora sejam dois conceitos autônomos, ambos são fortemente incorporados pela tropicália em suas obras e se refletem claramente aqui nos procedimentos adotados por Segreto.

7. Considerações finais

O percurso que este ensaio se propôs foi o de explicitar quatro potentes reflexões despertadas pela escuta de *Uma Canção* de Marcelo Segreto que relacionam o campo de estudo da intertextualidade com o universo da canção. Cada uma destas reflexões, porém, abre para um campo muito vasto nos quais muito mais elementos poderiam ser chamados a participar, aprofundando assim cada reflexão. Num movimento inverso, muito ainda poderia ser analisado debruçando-se exclusivamente nas relações internas de *Uma Canção*, numa reflexão que se propusesse apresentar possíveis leituras dos significados gerados a partir das sobreposições de textos e melodias que Marcelo Segreto faz.

A maneira especial pela qual *Uma Canção* é composta gera uma série de implicações que favorecem a discussão sobre intertextualidade na canção. Por um lado, mostra como a intertextualidade pode ser um recurso composicional rico e valioso, que pode ser usado de maneira gradual, desde formas mais sutis, alusivas e veladas, até formas mais radicais, apropriativas e explícitas. Por outro lado, esta canção traz uma série de embaraços conceitualmente ricos quando se inicia através dela uma discussão sobre autoria. Esta discussão, que aqui aparece pincelada, quando aprofundada esbarra em temas clássicos e altamente importantes para as teorias estéticas e de teoria da arte, como por exemplo: a originalidade, a autenticidade, a intencionalidade, a subjetividade, a identidade, o direito à propriedade intelectual, o papel da interlocução, entre outros.

Outro elemento interessante é a dinâmica de ruptura e continuidade que *Uma Canção* estabelece com a tradição da música popular. Por um lado, ao evocar explicitamente diversas canções importantes dessa tradição, mostra toda a sua filiação e influência com relação às canções populares, por outro lado, ao usar procedimentos tão radicais como a apropriação e a bricolagem, ela acaba por inverter o sentido desta referência, fazendo evidenciar seu afastamento e descontinuidade com relação a tradição cancional no Brasil. Se com relação às canções apropriadas *Uma Canção* mostra todo seu potencial paródico, é possível ver que no que diz respeito ao seu diálogo intertextual com a Tropicália e com a estética tropicalista, ela apresenta uma grande linha de sentido de continuidade, de paráfrase e de consonância.

Estas contradições que o presente ensaio pretendeu ressaltar, e definitivamente não tentou resolver, representam a força e a riqueza desta canção.

Referências

CAMPOS, Augusto de. *O balanço da bossa: e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira in: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária* - 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* - 7^o ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra - 5. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. FIORIN, José Luiz (org). *Dialogismo, polifonia e enunciação*. In: Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 2003.

BARTHES, Roland. *A morte do autor* In: O Rumor da Língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004

BEZERRA, Paulo. *Uma obra à prova do tempo*. Prefácio. In: BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. pp. 10-22.

FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália: Alegoria, Alegria*. 3.ed. - São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. - São Paulo : Ática, 2011.

GOUVEIA, M. A. R. *O Princípio da Intertextualidade Como Fator de Textualidade*. Cadernos UniFOA, Volta Redonda, ano II, n. 4, agosto 2007.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cnz. - Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiánlise*. Trad. Lucia Helena França Ferraz. - 3. Ed. Revista e aumentada - São Paulo: Perspectiva 2012.

MOLINA, Sergio Augusto. *Música de Montagem: a composição de música popular no pós-1967*. 1ª Ed. São Paulo: É Realizações, 2017.

PIECADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Modelação do tempo: Salvatore Sciarrino, janelas e nublamento*. Opus, v. 23, n. 2, pp. 131-154, ago. 2017.

PIECADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Música e Retoricidade*. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA DE RIBEIRÃO PRETO, IV, 2012, Ribeirão Preto. Anais. Ribeirão Preto: USP, 2012. pp. 90-100.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, Paráfrase e Cia*. 5.ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

SEGRETO, Marcelo. *A canção e a oralização: sílaba, palavra e frase (tese de doutorado)*; orientador Luiz Augusto de Moraes Tatit, - São Paulo, 2019.

STAM, Robert. *Bakhtin: Da Teoria literária à cultura de massa*. Trad. de Heloísa Jahn - 1. Ed. São Paulo: Editora Ática, 2000.

TATIT, Luiz. *Por uma semiótica da canção popular*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1982.

_____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

_____. & LOPES, I.C. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

_____. *Estimar canções: estimativas íntimas na formação do sentido*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2016.

Sobre o autor

Paulo de Tarso Lima Brandão é mestre em música pela Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), na linha de pesquisa de processos criativos. Tem formação em filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e em Violão Popular pela Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP). Fez seu projeto de iniciação científica na área de estética, estudando a filosofia do trágico (2008). Em sua atuação profissional na área da música acompanhou uma série de artistas como Tião Carvalho (MA), Ana Maria Carvalho (MA), Caixeiros da Família Menezes (MA/SP), Victor Kinjo (SP), Lenna Bahule (Moçambique), Sílvia Beraldo (SC), Eva Figueiredo (SC), duo A corda em si (SC), e fez parte de grupos como Clã Instrumental (SC), Banda Sarrabulho (MA/SP), Duo Arapuça (SC), Cena Instrumental (SC), Duo brejeiro (SC) e Borandá Trio (SC). Desde 2016 desenvolve seu trabalho autoral na área da canção e também da poesia. Autor do Livro das Diferenças (editora elefante, 2016) lançou também os álbuns Veneta (2019); Moda a Dois (2020); single Diga Amizade (2021). Tem como foco da sua pesquisa acadêmica e relação entre melodia e letra na canção e a intertextualidade.