

ADAPTAÇÕES MUSICAIS E DESLOCAMENTOS: UM EXERCÍCIO DE ANÁLISE DO DISCURSO EM DIÁLOGO COM MICHEL FOUCAULT

Lucas Martins Gama Khalilⁱ

Resumo: Este artigo objetiva desenvolver um estudo acerca de um fenômeno cultural em particular: a regravação nacional (em português) de canções cantadas em inglês. Para isso, analisaremos a canção *Salve o nosso amor*, do grupo Mulheres Perdidas, em contraponto com a canção que lhe serviu de base melódica, *I remember you*, do grupo norte-americano Skid Row. Além de analisar as duas canções, principalmente suas letras, propõe-se uma reflexão sobre a rede de enunciados que constitui os entornos dessas canções (com destaque para a recepção desse tipo de produto cultural). Defendemos que a atribuição qualitativa é determinada por aspectos da exterioridade e não meramente por uma “realidade” estética intrínseca de cada canção. Tal abordagem será realizada a partir da perspectiva teórica da Análise do Discurso francesa, mobilizando, sobretudo, estudos desenvolvidos por Michel Pêcheux e Michel Foucault, a partir dos quais serão discutidos os deslocamentos estilísticos e qualitativos atestados por dadas formações discursivas na recepção das canções.

Palavras-chave: Discurso. Música. Linguagem. Brega.

Abstract: This article aims to develop a study about a cultural phenomenon in particular: national rewriting (in Portuguese) of songs sung in English. For this, we will analyze the song *Salve o nosso amor*, by Mulheres Perdidas, in contrast with the song that served as a melodic base, *I remember you*, by the North American band Skid Row. Besides analyzing the two songs, especially their lyrics, it is proposed a reflection on the network of enunciation that constitutes the background of these songs (principally the reception of this kind of cultural product). We believe that the qualitative attribution is determined by aspects of exteriority and not merely by some intrinsic aesthetic “reality” of each song. This approach will consider the theoretical perspective of French Discourse Analysis, mobilizing especially studies by Michel Foucault and Michel Pêcheux; then we will discuss the stylistics and qualitative displacements attested by certain discursive formations in the reception of these songs.

Keywords: Discourse. Music. Language. Brega.

ⁱ Mestrando em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Brasil, e Bolsista CAPES.
E-mail: lucas_mgk@hotmail.com.

Introdução

Quando uma música – suficientemente conhecida por parte de um público determinado – é regravada por outro artista, podem ser observadas, na rede de enunciados gerada a partir desse acontecimento discursivo, relações que exprimem deslocamentos, tanto qualitativos, quanto concernentes às diversas categorizações estilísticas existentes no âmbito musical. Uma das facetas desse fenômeno tornou-se bastante comum na música brasileira contemporânea: trata-se da regravação de músicas internacionais, geralmente anglófonas, com letras em português, não se importando, na maioria dos casos, com a tradução das canções que lhe serviram de base melódica. Tendo em vista a recorrência de tal produção cultural, o *corpus* escolhido para a presente análise é constituído pela canção *I remember you*, da banda *Skid Row*, e por sua versão brasileira, *Salve o nosso amor*, da banda *Mulheres Perdidas*. Tal canção pode ser considerada uma versão por conservar basicamente a estrutura melódica de *I remember you*, embora as letras sejam diferentes. Em conjunção com as materialidades que constituem as produções musicais citadas, analisaremos também enunciados efetivamente produzidos sobre as duas canções, principalmente os que dizem respeito a questões como classificação estilística e valoração qualitativa. Acreditamos, com base em Foucault (2000a, p. 112), que “um enunciado tem sempre margens povoadas de outros enunciados”. Isso significa dizer que a singular produção de um enunciado reatualiza diversos enunciados outros, deslocando seus sentidos. Decorre desse embasamento a necessidade de recorrermos não apenas ao que é dito *nas* canções, mas também aos dizeres *sobre* as canções.

Na rede enunciativa que cerca tais produtos culturais, identifica-se, com recorrência, um deslocamento relativo a estilos e gêneros musicais. O grupo *Skid Row* é

geralmente classificado nos meios midiáticos como *rock*, *hard rock* ou *glam rock*, enquanto o grupo *Mulheres Perdidas* é geralmente classificado como forró, tecnobrega ou brega. Esse tipo de classificação é endossado tanto por obras de cunho enciclopédico (como *Almanaque do rock*, da Editora Ediouro, por exemplo), quanto por práticas que, quase desapercivelmente, figuram no cotidiano (placas indicativas de gênero musical em uma loja de CDs podem ser tomadas como exemplo). Que relações, entretanto, podem ser descritas considerando-se essas canções como objetos discursivos, cujos entornos são constituídos por vontades de verdades, representações imaginárias e relações identitárias? É com base na Análise do Discurso de linha francesa, sobretudo a partir de formulações teóricas de Michel Pêcheux e Michel Foucault, que objetivamos refletir sobre tais questionamentos. Como hipótese, supomos que a atribuição qualitativo-estilística relativa à circulação das canções em questão não parte estritamente de um essencialismo ligado a aspectos líricos e musicais intrínsecos. Tal atribuição é fundamentalmente determinada pelos pré-construídos – “o sempre-já-aí da interpelação ideológica que fornece-impõe a “realidade” e seu sentido” (p.164), conforme Pêcheux (1997) – constituintes da rede enunciativa acerca desses produtos culturais.

É necessário salientar que o conceito de “*rock*” é geralmente associado à definição de um gênero musical, delimitando-se, por exemplo, pela regular utilização de determinada instrumentação e por determinados aspectos rítmicos. O conceito de “*brega*”, por sua vez, aproxima-se mais constantemente da noção de estilo, tendo em vista que é constituído por posturas, de certa forma, um pouco mais individualizadas, atravessando eventualmente diversos outros gêneros musicais, como o forró e o sertanejo. Entretanto, no contexto de emergência das versões brasileiras de canções anglófonas, os

termos “brega” e “rock” frequentemente se antagonizam. Sendo assim, um dos nossos objetivos principais é refletir sobre tais conceitos como operadores classificatórios no âmbito musical, sem afirmar necessariamente uma relação paradigmática absoluta.

O que geralmente se entende por dada espécie de música de “baixa qualidade” – constituída por clichês românticos, falta de “originalidade” na linguagem e exageros sentimentais – costuma aproximar-se da noção de “brega” como estilo musical definido fundamentalmente pela parte lírica, mas também por conter uma estrutura melódica considerada simplória. Tendo em vista tal construção discursiva de “brega”, sustentada por enunciados que serão explicitados neste trabalho, propõe-se relacionar determinadas características da canção *Salve o nosso amor* com elementos presentes na canção *I remember you*, objetivando demonstrar que a aplicação de conceitos classificatórios no âmbito musical, sobretudo na recepção das canções, não perpassa apenas caracteres líricos, estilísticos e sonoros, mas funda-se essencialmente em um funcionamento discursivo que é determinado por posicionamentos de sujeito envolvidos.

1 A acepção das duas canções como acontecimentos discursivos

Quando se propõe analisar dois objetos em relação a uma construção conceitual marcada social e historicamente, como a de “brega”, é necessário situar tais objetos na esfera de acontecimentos discursivos, como domínios que propiciam a geração de enunciados e a constituição de embates no interdiscurso. Tal perspectiva de análise permite que seja estudado “o ponto de encontro de uma atualidade e uma memória” (PÊCHEUX, 2002, p. 17). Em relação ao *corpus* em questão, não basta conferir uma existência onipresente às duas canções, mas, a partir de um acontecimento discursivo que

transforma tais objetos em elementos dados a ver, discorrer sobre a rede de enunciados e pré-construídos (acerca do fazer artístico, do “modo elevado” de se usar a linguagem em uma canção, da concepção de música “brega”, dentre outros), que é suscitada, conjuntando, assim, um domínio de atualidade e um domínio de memória. Do mesmo modo que as letras das músicas possibilitarão relações com dada noção de “brega”, os enunciados que emergem na recepção das canções também explicitam a difusão de vontades de verdades em um âmbito mais generalizante.

Escolheu-se, diante do exposto, analisar enunciados decorrentes de duas aparições específicas das canções. Para a canção da banda *Skid Row*, consideraremos enunciados observados em uma publicação do videoclipe da canção no *site* de compartilhamento de vídeos Youtube. Tendo em vista que a relação com a versão sugere mais densamente a circulação dos discursos em uma esfera nacional, a publicação escolhida para a análise não contém somente o videoclipe, mas também legendas em português, fator que cativaria o interesse de um público mais restrito, público que teria mais possibilidade de deparar com a circulação do outro produto cultural em questão, a versão *Salve o nosso amor*. Para a análise da canção de Mulheres Perdidas, parte-se de uma publicação da canção em uma rede social da *Internet*, o Orkut, em janeiro de 2007. O elemento peculiar dessa publicação é o fato de ela ser postada em uma comunidade de usuários intitulada *I Remember You – Skid Row*, constituída, pode-se dizer, por fãs da canção anglófona, o que geraria diversos tipos de comparações. Dessa forma, não se coloca em questão apenas o fato de as duas canções existirem e serem apontadas em comparações a partir de suas análogas estruturas melódicas. É importante, sobretudo, observar como tais produtos culturais circulam, em que espaços, e sob o crivo de quais sujeitos elas passam a produzir efeitos de sentido. Fala-se em efeitos

de sentido, pois defendemos que os sentidos são determinados “pelos posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas” (PÊCHEUX, 1997, p. 190), isto é, eles não circulam como significados universais pré-estabelecidos frente à materialidade significante.

O Youtube, além de oferecer o serviço de compartilhamento de vídeos, permite que os usuários cadastrados comentem, na página do vídeo, o que é postado. A canção em análise, cujo videoclipe legendado tem postagem datada de maio de 2008 – quase vinte anos após o lançamento da música em LP, em 1989 –, incitou a emergência de diversos enunciados; citamos abaixo alguns deles, escolhidos por fazerem referência não só ao aspecto qualitativo, mas também, e principalmente, à atribuição estilística:

Comentário 1: Cara!!! Que saudade quando as musicas eram boas e o verdadeiro rock predominava!!!!

Comentário 2: Viva os bons tempos do hard rock: poison, withesnake, guns'n roses, bon jovi, kiss, Van Hallen e... Skid Row.

Comentário 3: Musica perfeita, como eu queria que o Rock bom voltasse :/

Comentário 4: Está de parabéns,essa música ficou maravilhosa,skid row é uma das melhores bandas de rock n´roll de todos os tempos!!!!!!!!!!!!

Quando os comentários acima fazem referência ao gênero musical *rock*, são observadas quatro formulações distintas, mas que convergem quanto a um determinado posicionamento discursivo sobre um tipo de música e sua qualificação. Tais operadores classificatórios são expressos da seguinte forma, na ordem em que aparecem: *verdadeiro rock*, *hard rock*, *Rock bom* e *rock'n'roll*,

termos claramente ligados pela palavra *rock*. Complementarmente, destacam-se também os adjetivos utilizados no primeiro e terceiro termos pelo fato de eles suscitarem juízos de valor acerca desse gênero musical, como se houvesse desdobramentos identificáveis em uma perspectiva qualitativa. Se existem um *verdadeiro rock* e um *Rock bom*, é porque o enunciador defende, do mesmo modo, a existência de determinadas instâncias conflitantes no âmbito do fazer artístico-musical. O processo de identificação sempre pressupõe a diferença, conforme argumenta Silva (2011, p.82): “dizer “o que somos” significa também dizer “o que não somos”. A identidade e a diferença se traduzem, assim, em declarações sobre quem pertence e sobre quem não pertence, sobre quem está incluído e quem está excluído”. Mesmo sem fazer referência direta ao outro, a nostalgia relativa aos “bons tempos do *rock*” alude a determinado posicionamento sobre a música que não se constitui como tal.

Nos enunciados supracitados, os sujeitos discursivos recorrem a diversas estratégias para caracterizar particularidades o conceito de “*rock*”. Enquanto os comentários 1, 3 e 4 recorrem a um saudosismo que provoca a impressão de um estilo “perdido”, cuja real apreciação remonta a um tempo em que houve habilidade por parte de dados artistas para produzir tal tipo de música; o comentário 2 procura, utilizando outra estratégia, validar a inserção da canção e do artista a um gênero musical por meio do apontamento de artistas considerados similares, recorrendo a um processo de identificação. Vale ressaltar que ambas as estratégias utilizadas exploram significativamente mecanismos de diferenciação. Tais mecanismos procuram alcançar certa coerência dentro de um sistema classificatório, tendo em vista que o termo *rock*, no campo discursivo musical, reúne aspectos de sentido quando relacionado com outros gêneros e estilos, inclusive por meio do não-dito. Na perspectiva do sujeito que

¹ Em citações retiradas da *Internet*, a grafia foi preservada, assim como alguns aspectos relacionados à pontuação e ao espaçamento.

enuncia a partir de uma identidade relacionada ao *rock*, esse outro musical é aquilo que desvia qualitativamente, afinal, a situação idealizada nos enunciados clama pelos *bons tempos*, quando, supostamente, *as músicas eram boas*. No comentário 3, por exemplo, o uso dos verbos *queria* e *voltasse*, exprimindo um passado impreciso e por ora inalcançável, reforça as ideias de saudosismo e de falta.

Não há referências explícitas a outros operadores classificatórios musicais; entretanto, pode-se afirmar que é instaurado um processo de constituição de determinado *status* para o gênero *rock*, tomado como objeto de conhecimento. Configura-se uma posição privilegiada para tal gênero, qualitativamente falando, mas essa posição no campo discursivo musical só é validada a partir de determinadas condições de produção de discursos, como, para citar o exemplo utilizado, o espaço virtual da publicação de um videoclipe direcionado para os fãs brasileiros da banda *Skid Row* e/ou de sua música de maior sucesso.

Voltando-se agora para uma específica publicação virtual da música *Salve o nosso amor*, é imperativo que se analise o espaço em que emerge tal acontecimento. O Orkut, uma das redes sociais da *Internet*, possui uma ferramenta, denominada “comunidade”, que reúne usuários a partir de interesses em comum. Dentro das comunidades, os usuários da rede social podem, dentre outras coisas, realizar debates e postar comentários sobre os temas afins. A ocorrência da canção *Salve o nosso amor* escolhida para análise, como já foi explicitado, está publicada em um fórum da comunidade intitulada *I Remember You – Skid Row*. Vale salientar que a referência feita à canção ocorre apenas pela transcrição de parte de sua letra, não apresentando nenhum *link* direcionado à audição da música. Primeiramente, é preciso pensar sobre os sujeitos, que, inscritos em dados posicionamentos, são incitados a agruparem-se em comunidade sobre tal tema. Se relacionarmos a publicação em questão com o

videoclipe já analisado, pode-se aferir a provável presença de perfis subjetivos que autoafirmem “fãs de *rock*” como aspecto identitário fundamental.

O título da postagem, “versão forró”, já previne um deslocamento quanto ao gênero musical. Os sujeitos que se posicionarão sobre o tema entram em contato com uma rede de enunciados anteriores e exteriores a sua avaliação. No interior dessa rede, considerando-se a atuação, nesse espaço, de sujeitos constituídos por dada identidade, são postas em cena relações do tipo: o que pensam os fãs de *rock* a respeito do gênero forró, o que leva os usuários da comunidade a classificarem a canção anglófona como *rock* e, por último, que efeitos de sentido são gerados quando se afirma o deslocamento de *rock* para forró. É nesse ponto que o lugar (comunidade voltada para os fãs de uma banda de *rock*) que dá suporte a essa publicação contribui de forma mais intensa para a produção de efeitos de sentido. Os enunciados que aparecem nessa comunidade da rede social citada não apareceriam da mesma forma se a canção, como um acontecimento discursivo, emergisse em outros espaços, como uma apresentação musical do grupo *Mulheres Perdidas*, hipoteticamente direcionada a apreciadores de seu estilo, ou outra comunidade na mesma rede social, porém direcionada a fãs de forró. Conforme explica Pêcheux (2002, p. 44):

O princípio dessas leituras consiste, como se sabe, em multiplicar as relações entre o que é dito aqui (em tal lugar), e dito assim e não de outro jeito, com o que é dito em outro lugar e de outro modo, a fim de se colocar em posição de “entender” a presença de não-ditos no interior do que é dito (PÊCHEUX, 2002, p. 44).

Considerando-se um mesmo objeto e seu possível aparecimento em diversos espaços discursivos, torna-se necessário não apenas afirmar a multiplicidade de efeitos de sentido, mas descrever o seu funcionamento de acordo com as especificidades engendradas por tais espaços. Na análise dos enunciados que serão

evidenciados a seguir, levar-se-á em conta o posicionamento dos sujeitos no interior do campo discursivo musical. Quando se fala em identidades relativas a estilos ou gêneros musicais, é comum uma tensão protagonizada pelo *rock*: a partir de determinados posicionamentos, vê-se tal gênero como algo barulhento, sem sentido, sem “musicalidade”; por outro lado, dadas construções identitárias concebem o *rock* de forma quase idolátrica, assimilando-o como música suprema, tanto é que, dentre os variados tipos do estereótipo de *rockeiro*, alguns grupos são facilmente reconhecidos pela vestimenta ou por sinais regularmente utilizados, elevando o gosto musical a outras esferas do comportamento simbólico. Essa enredada relação que envolve o *rock* pode ser um dos fatores que faz com que o processo de identificação/diferenciação entre os enunciadores que se posicionam a favor do *rock* seja tão sublinhado e intenso, sobretudo no domínio da diferença.

Da publicação já anunciada – aparecimento da versão *Salve o nosso amor* em uma comunidade virtual –, recorta-se, aqui, alguns fragmentos, cada um deles produzido por usuários diferentes, mas inscritos em posicionamentos discursivos que se constituem com certa convergência:

Comentário 1 (abertura do tópico no fórum):
Uma das coisas mais toscas que já vi.
Observem a complexidade da letra: não vou te esquecer/ não vou te perder/agora pense/salve o nosso amor.

Comentário 2: Essa foi só mais uma vítima do mal gosto brasileiro junto com In a Dankned Room, Wind of change, Signs of the times, Your love e outros clássicos do rock q foram estragados por esses "artistas" populares.

Comentário 3: La vai brasileiro fazer o que sabe de melhor, cagar nos clássicos... deplorável.

O primeiro enunciador, ao transcrever o refrão da música, incita uma discussão acerca

da qualidade da versão, comparando-a, conseqüentemente, ao tema da comunidade virtual, a música *I remember you*. A segunda frase utilizada no trecho – *Observem a complexidade da letra* –, dúbia em sua aceção primeira (já que o enunciador poderia evidenciar o termo complexidade com objetivo de afirmá-lo ou negá-lo), adquire um efeito de sentido mais validado quando relacionado ao adjetivo já utilizado anteriormente, *tosco*. O que parecia ser ambíguo no discurso desse enunciador, a suposta introdução de um convite à análise, transforma-se em uma ironia anunciada e quase que já compartilhada entre os demais membros da comunidade, tendo em vista a proximidade que o enunciatário se vê invocado na forma verbal *observem*. Esses enunciados presentes no primeiro comentário relacionam-se com uma anterioridade (o que se pensa de complexidade em música; por que a consideração da versão como algo “tosco”, dentre outros fatores), mas também com os enunciados que vão ser produzidos, já que a publicação propõe-se como um motivo, um ponto de partida para a atestação de verdades, pois, considerando-se o fato de a comunidade estar voltada para fãs do gênero *rock*, compartilham-se algumas das representações imaginárias pré-construídas sobre outros gêneros musicais existentes.

Os comentários 2 e 3 atestam com veemência um “desvio” de qualidade, relacionando-o com um fator que levanta a questão da construção de representações identitárias nacionais. No âmbito da criação artístico-musical, supõe-se que o brasileiro que se aventura na regravação de música estrangeira fatalmente está destinado a falhar em seu objetivo de fazer uma boa música, condição que é ainda mais ressaltada se houver identificação com noções tais como forró ou “brega”. A vitimização da canção supostamente estragada pela releitura partiria de um mau gosto inerente, e esse mau gosto é adjetivado no comentário 2, no qual se subentende que a cultura brasileira é o objeto

julgado. O comentário 3, por sua vez, desloca o referente para dada representação identitária, o *brasileiro*, que porta essa cultura e difunde maus hábitos artísticos.

A introdução dos dois comentários produz um efeito de desprezo e de um falar soberano, acima do que anda a ser mal feito na música; *essa foi só mais uma e lá vai* fazem parte de estratégias enunciativas que elevam o enunciador a um nível de observador “de fora”, reduzindo o outro ao julgado em seu fazer, que, nesse caso, é considerado depreciativamente. Outra coincidência entre os comentários é o aparecimento da palavra *clássico*, referindo-se a canção *I remember you*; tal utilização gera a asseveração de dado cânone musical, a partir de onde se verificaria um abismo qualitativo entre a canção norte-americana e versão nacional, identificada com uma cultura inferior. Em relação ao domínio do cânone, está o questionamento sobre o que é fazer arte, sobre quem está habilitado para produzi-la. É nesse aspecto que incide a utilização das aspas na palavra *artista* (comentário 2). Tais aspas agem no sentido de diminuir ou até mesmo negar o *status* artístico dos que produziram e reproduzem a versão *Salve o nosso amor*. A baixa qualidade da versão serviria, desse modo, como índice de incapacidade artística para determinados cantores e grupos.

2 Uma análise das letras sob a ótica da construção discursiva “brega”

As reproduções/publicações das duas canções geram efeitos de sentidos diversos, considerando-se as condições de produção e as construções subjetivas envolvidas nos acontecimentos discursivos. Verificando-se a recorrência de enunciados que, com relação à versão *Salve o nosso amor*, atestam a não complexidade da letra, o desvio qualitativo e a saída de dado cânone de clássicos musicais, propõe-se, nesta parte da análise, focalizar as letras das duas canções sob o paradigma de

uma construção discursiva em particular, aquela que se refere ao estilo “brega”, ou a um determinado tipo de música de baixa qualidade, direcionada a um público concebido, em dado posicionamento discursivo, como culturalmente “médio” ou “baixo”, conforme referências utilizadas em estudos sobre o estilo musical “brega” e também sobre uma cultura considerada *kitsch*.

As questões que serão arroladas a seguir partem da suposta constatação de que falta complexidade à letra da canção *Salve o nosso amor*, fato que, em comparação à canção *I remember you*, justificaria, *a priori*, a afirmação de um evidente desvio qualitativo. À letra hipoteticamente sem complexidade e ao mau gosto atribuído à parcela do público brasileiro, associa-se, por sua vez, o objeto discursivo “brega”. Se há parâmetros, estabelecidos por dada formação discursiva, com relação à constatação de elementos bregas, eles precisam ser explicitados enquanto estratégias discursivas em funcionamento. Sabe-se que a utilização do termo “tecnobrega”, recorrentemente empregado na caracterização de bandas como Mulheres Perdidas, provém de dada concepção de “brega”; no entanto, é com a análise relativa às construções subjetivas e identitárias envolvidas nos acontecimentos discursivos que podem ser observadas as discontinuidades de sua aplicação.

O termo “brega”, no âmbito da música, costuma ser relacionado a três fatores: a) a utilização dos chamados clichês românticos, perpassados por uma maneira exagerada de o sujeito expressar os sentimentos; b) a falta de originalidade, tanto com relação à parte lírica quanto com relação à estrutura melódica; c) e a inabilidade do artista quando se fala em uso de uma linguagem elevada, literária. Todos esses elementos entrecruzam-se com o chamado “mau gosto”, expressão que, por si só, não evidenciaria com a mesma eficiência os parâmetros avaliativos. Tal construção conceitual é sustentada não apenas por

enunciados produzidos no dia-a-dia, em conversas sobre música e estilo, mas também, e fundamentalmente, por instrumentos de divulgação cultural devidamente validados, que veiculam dizeres “autorizados” sobre o assunto. Um exemplo deles é o *Dicionário Cravo Albin de Música Brasileiro*; nele, afirma-se que a expressão *música brega* é “usada para designar a música de mau gosto, geralmente feita para as camadas populares, com exageros de dramaticidade e/ou letras de uma insuportável ingenuidade”.

A tentativa de definir-se determinada coerência interna para a aplicação do conceito “brega” é visualizada quando são feitas referências à dita falta de complexidade da letra de *Salve o nosso amor*. O que urge analisarmos, desse modo, provoca dois questionamentos: a) O primeiro diz respeito à relação entre as duas músicas em questão: de que tipo seria o deslocamento que possibilita a justificativa de um desvio qualitativo entre as duas canções a ponto de uma delas ser denominada “brega”? A partir de parâmetros relativamente estabelecidos, a identificação de elementos “bregas” apenas recairia, *a priori*, sobre a versão nacional? b) Em uma visualização mais ampla, pergunta-se: sendo a aplicabilidade do conceito “brega” passível de descontinuidades, como seu funcionamento se constituiria?

A letra da canção *Salve o nosso amor* explora como tema um amor ausente, acabado. O entrave que impede o sucesso da relação amorosa parece centrar-se no ser amado, já que o enunciador suplica ao ser a quem se dirige que este “conserte” o relacionamento, tal como pode ser observado na frase que compõe igualmente o título e o verso final do refrão: *salve o nosso amor*. Enquanto o sujeito enunciador expressa total dependência (*Eu preciso ficar com você*), o ser amado torna-se uma incógnita: *Você decide se ainda vem me ver*. Desse modo, a questão da ausência do amor transfigura-se em um dos motivos centrais da canção. Os versos *Não vou te*

esquecer/ não vou te perder demonstram, nesse sentido, certa convicção que neutralizaria uma hipotética desistência amorosa do sujeito enunciador construído na/pela letra da canção.

Como se discutiu anteriormente, o suposto “exagero” sentimental é um dos elementos que caracterizaria, de acordo com determinado posicionamento discursivo, a construção conceitual do estilo denominado “brega”. Na terceira estrofe de *Salve o nosso amor*, a sequência *Tudo eu faria pelos seus carinhos* parece validar tal perspectiva, no sentido de possibilitar a produção de enunciados do tipo *Essa música pertence ao estilo x por conter característica y/ Essa música é “brega” por conter exagero sentimental*. O verso *Eu só queria ter você juntinho* também expressariam tal exagero, na medida em que dão a entender que a presença do ser amado é a única coisa que importa na vida. A questão que se coloca não é exatamente relativa ao fato de uma classificação musical estar coerente ou não. No interior de dada formação discursiva, ela pode se sustentar, dando a impressão de uma homogeneidade estável. O que se questiona aqui, por outro lado, é o funcionamento da construção conceitual “brega” em relação às características de diversas músicas; seria esse conceito universalmente aplicado ou aplicável sem descontinuidades em um organograma classificatório musical indefectível?

Sendo a canção *I remember you* classificada quase que unanimemente como uma canção de *rock*, a análise de sua letra pode alimentar a reflexão sobre as descontinuidades da aplicação de um conceito. O tema principal da canção do grupo norte-americano também gira em torno de uma relação amorosa desfeita. Pode-se até mesmo traçar um paralelo entre *não vou esquecer*, do grupo brasileiro, e *remember* (“lembrar”), do título da canção em questão, sendo que as duas expressões provocam efeitos de sentido relacionados à falta, à saudade. A dependência

com relação ao ser amado relaciona-se com o motivo principal da canção; podemos dizer, inclusive, que tal dependência é expressa com requintes do exagero sentimental conferido outrora como elemento caracterizador do estilo “brega”. No final da quarta estrofe, por exemplo, enuncia-se: *Eu disse que daria minha vida por apenas um beijo! Eu viveria por seu sorriso e morreria por seu beijo*. A relação entre amor e morte, bastante recorrente quando quer se acentuar a dor de um sentimento, constitui-se como uma das possíveis relações da canção *I remember you* com os chamados clichês românticos, também conferidos como elementos caracterizados do “brega”². No trecho em destaque, observa-se outro paralelo entre as canções: a recorrência de verbos no futuro do pretérito. Embora a formação desse tempo verbal seja pouco semelhante sonoramente no português (acréscimo de desinência específica no final do verbo) e no inglês (acréscimo da palavra *would* precedendo a forma verbal principal), fato que poderia influenciar na produção da versão (que tende a ser melodicamente semelhante à canção-base) os sentidos que tal forma verbal suscita coincidentemente nas canções é algo a ser ressaltado. Nas utilizações do futuro de pretérito em ambas as canções, é notável um desejo, por parte das construções subjetivas que enunciam, de consertar algo que possa estar errado, ou de dar garantias de uma relação sem problemas ou confusões: *Tudo eu faria* (Mulheres Perdidas); *Daria minha vida e Ficaria uma vida inteira em seus olhos* (Skid Row).

Quanto aos elementos “exploração do tema amoroso” e “exagero sentimental”, podemos perceber diversas semelhanças entre as duas canções. Não basta definir, portanto, o

que afere a presença de um clichê romântico, mas descrever as condições de produção em que tais elementos poderiam ser apontados, ou apagados. Se na versão *Salve o nosso amor*, a referência da recepção ao estilo “brega” torna quase que imperativa a suposta presença de clichês românticos, o que dizer quando a canção em análise caracteriza-se por ser frequentemente descrita como uma canção de *rock*?

O clichê é costumeiramente relacionado, na música, a expressões que contém pouca ou nenhuma “originalidade”. Nessa perspectiva, a chamada música “brega”, conceito moldado no interior de certa formação discursiva, teria como um de seus principais elementos o “clichê romântico”, ou seja, chavões e expressões sentimentais que beirariam ao “lugar comum”. Observando a letra da canção *I remember you*, que, *a priori*, diferenciar-se-ia de *Salve o nosso amor* por conter mais complexidade (afastando-se supostamente da noção de “brega”), pode-se notar alguns trechos em que os chamados clichês românticos, em sua concepção mais usual, seriam presenciados. Os trechos em questão serão elencados levando-se em consideração o índice de repetibilidade de expressões similares em canções que tematizam o amor e sentimentos adjacentes:

- a) Sleepless nights - noites sem dormir: No more sleepless nights. I gotta let you go³. (Michael Mind); Wasted days and sleepless nights. And I can't wait to see you again⁴. (Whitesnake); Quantas noites sem dormir. Alivia minha dor. (Arlindo Cruz)
- b) Endless days - dias sem fim: Still endless days and nights. I wait for you⁵. (In This Moment); Why must I have

² A diferença entre o romantismo “brega” e os românticos do Romantismo é sustentada, em dadas formações discursivas, pelo suposto fato de o “brega” estar fadado a ser a cópia de um modelo que banalizaria o sentimento. Essa ideia se faz presente, por exemplo, no livro *Do “brega” ao emergente*, de Carmen Lúcia José (2002).

³ (Traduções nossas: notas 3 a 11) Sem mais noites acordado. Eu preciso te esquecer.

⁴ Dias desperdiçados e noites sem dormir. E eu não posso esperar para revê-la.

⁵ Ainda dias e noites intermináveis. Eu espero por você.

theses sleepless nights. And endless days. But love, you took my soul⁶. (Mark Knopfler). Ainda lembro aquele dia sem fim sentindo a brisa, louco quando eu te vi. (CPM22).

- c) Love letters in the sand - cartas de amor na areia: Now my broken heart aches with every wave that breaks over love letters in the sand⁷. (Sixpence None The Richer); Quero escrever na areia sua história. Junto com a minha. (Daniel); Escrevi seu nome na areia. (Falamansa).
- d) Dream come true - sonho se realiza: I never had a dream come true, Till the day that I found you⁸. (Destiny's Child); If dreams come true. I'll be with you⁹. (Billie Holiday); Que há em ti afugentaste a ilusão fizeste realização, meu bem. A beleza de um sonho realizado. Eu sinto agora. (Altamar Dutra).
- e) Blind love - amor cego: When my love for you was blind. But I couldn't make you see it¹⁰. (Lifehouse); Any fool can see that love is blind. And here I am to prove it one more time¹¹. (Lane Brody); O amor é cego. Só escuta o coração. Eu te amo e não nego. E assumo essa paixão (Só Pra Contrariar).

Em canções cujos temas envolvem sentimentos como amor, pode-se observar o elevado grau de repetibilidade de algumas expressões extraídas de *I remember you*. Muitas delas emergem em contextos bastante específicos e são ressignificadas a partir de sua utilização. Cita-se como exemplo a expressão

⁶ Por que eu tenho estas noites sem dormir. E dias sem fim. Mas, amor, você tocou minha alma.

⁷ Agora meu coração partido dói com cada onda que quebra sobre cartas de amor na areia.

⁸ Eu nunca tive um sonho realizado, até o dia em que te encontrei.

⁹ Se sonhos tornam-se realidade. Eu estarei com você.

¹⁰ Quando meu amor por você era cego. Eu não poderia fazer você compreender.

¹¹ Qualquer tolo pode ver que o amor é cego. E aqui eu estou para provar isso novamente.

dias sem fim, muito utilizada também em canções religiosas, tomando-se como referencial, por vezes, a interminável passagem de Jesus pelo deserto, ou a própria espera do fiel por um dia de redenção. No contexto da música romântica, por outro lado, os *dias sem fim*, assim como as *noites sem dormir*, veem-se ligados à dor da falta, ao ser que ama e que não consegue passar seus dias tranquilamente por estar remoendo o amor ausente. Tal efeito de sentido pode ser observado tanto na canção *I remember you* quanto na versão brasileira *Salve nosso amor*.

Considerações finais

Visualizando a noção de clichê romântico como um dos pilares do chamado estilo “brega”, no interior de construções conceituais que sustentam dadas classificações musicais, e, em um segundo momento, estabelecendo comparação com certo comportamento das letras das duas canções com relação ao desenvolvimento da temática amorosa, abre-se um leque de questões necessárias, cujas possíveis respostas estabelecem diversas polêmicas no interdiscurso. Se a canção *Salve o nosso amor* é passível de receber a denominação “brega” pelo fato de “banalizar os sentimentos” ou “não conter originalidade artística”, os mesmos quesitos seriam, de igual forma, evidenciados e instrumentalizados em um hipotético juízo de valor acerca da canção *I remember you*? A arquitetura conceitual que é investida na utilização do termo “brega”, ao perpassar o clichê romântico como repetição de imagens, lugares comuns ou frases feitas, longe de ser uma estrutura fechada e sem falhas, possibilita a discussão sobre suas especificidades e modalidades de funcionamento. Como explica Pêcheux (2002, p. 28):

Objetos discursivos de talhe estável, detendo o aparente privilégio de serem, até certo ponto, largamente independentes dos enunciados que

produzimos a seu respeito, vêm trocar seus trajetos com outros tipos de objetos, cujo modo de existência parece regido pela própria maneira com que falamos deles (PÊCHEUX, 2002, p. 28).

O “estilo brega”, apreendido como objeto discursivo, só é concebido como conceito em campos de conhecimento afins porque sua utilização é precedida por asserções exteriores que lhe concedem a impressão de aplicabilidade exata, sem quaisquer falhas, e universal, utilizável do mesmo modo nos mais variados contextos. O funcionamento da contradição, no entanto, precisa ser explicitado, até porque a apreensão objetiva e direta da realidade constitui-se como uma ilusão na perspectiva teórica que adotamos. Esse estatuto ao mesmo tempo “estável” e cambiante da avaliação qualitativa no âmbito musical permite que se trace dado regime enunciativo que alimenta a produção de determinados sentidos e não outros. Na avaliação do que é clichê e complexidade lírica, tem-se, por um lado, regras enunciativas que parecem se repetir, ligando-se por identidade e instrumentalizando parâmetros de aplicação; por outro lado, há lugares que não permitem o encontro de tal equivalência, ou silenciam aquilo que se instrumentalizaria do mesmo modo. É a partir desse caráter descontínuo que Foucault (2000a, p. 119) estuda a produção enunciativa:

Os esquemas de utilização, as regras de emprego, as constelações em que podem desempenhar um papel, suas virtualidades estratégicas, constituem para os enunciados um *campo de estabilização* que permite, apesar de todas as diferenças de enunciação, repeti-los em sua identidade; mas esse mesmo campo pode, também, sob as identidades semânticas, gramaticais ou formais, as mais manifestas, definir um limiar a partir do qual não há mais equivalência, sendo preciso reconhecer o aparecimento de um novo enunciado.

Considerando a descontinuidade constitutiva do funcionamento enunciativo aqui estudado, é preciso que se explore o que

diz respeito ao limiar a partir do qual a equivalência de um enunciado com aquilo que permite sua repetibilidade misteriosamente se desfaz, o ponto em que a analogia formal entre as canções não é mais perpassado por possíveis campos de estabilização. Por que aparece determinado enunciado e não outro em seu lugar significa perguntar também por que se coloca em suspenso, em contextos específicos, um funcionamento eventualmente defendido como universal e objetivo, sendo que, a partir de outros lugares, singulares regras de aplicabilidade parecem ser “mecanicamente” explicitadas. Baseando-nos em uma perspectiva foucaultiana, é necessário que o descontínuo passe de “obstáculo à prática” (FOUCAULT, 2000b, p. 85), pois justamente nessas fendas abertas por aspectos que desestabilizam o logicamente estabilizado é que se localizam as reflexões mais fundamentais sobre a singularidade de cada acontecimento discursivo.

Algumas hipóteses podem ser levantadas sobre o fato de a canção *I remember you*, considerando seus aspectos formais constitutivos e sua relação de certa proximidade temática com a canção *Salve o nosso amor*, não ser cogitada como um produto cultural “brega”. Explicações que coloquem a estrutura musical e a utilização de determinados instrumentos (como a guitarra elétrica distorcida) como pontos nodais nessa diferenciação não são suficientes, até porque, quando se coloca em questão a baixa qualidade da versão, o que muito se evidencia são críticas à complexidade da letra da canção e sua relação com determinada concepção de clichê romântico. Quando se olha especificamente para a letra das canções, um dos possíveis aspectos de diferenciação é logo posto em cena: em se tratando de avaliadores falantes da língua portuguesa, tendo em vista os aparecimentos das canções eleitas para análise, a questão do idioma parece ganhar importância. Até que ponto a familiaridade com a língua do outro se torna suficiente para

se atestar a complexidade ou a falta de complexidade da letra? Tal ponto parece não ser subitamente determinado pelo simples conhecimento ou não da língua inglesa, mas sim por representações imaginárias que o falante tem desse idioma e de sua própria língua. É notável que a relação de avaliação que é proporcionada no contato com canções em língua portuguesa não se constitui do mesmo modo no contato com canções em língua inglesa; há certo deslocamento e, com ele, a dispersão de discursos bastante recorrentes, como o que visualiza certa superioridade de produtos estrangeiros em relação aos produtos brasileiros. Além da questão do idioma e das representações que se faz da cultura do outro, um aspecto que fica bastante marcado é a representação depreciativa da própria identidade nacional; faria parte da “essência” do brasileiro um mau gosto com relação a escolhas musicais e uma tendência a banalizar aquilo que é bem feito pelo estrangeiro.

Problematizando o estatuto intrínseco das avaliações qualitativas no âmbito musical, possibilita-se que esses aspectos e outros mais sejam descritos como aquilo que está no nível da exterioridade e da anterioridade em relação à produção enunciativa e funciona como determinante no aparecimento de certos enunciados e não outros em seu lugar. As classificações como “brega” e “rock”, bem como a conceituação de clichê romântico, pouco dizem se postas em relação objetiva de aplicabilidade, colocando em suspenso as específicas condições de produção e os variados contextos de recepção de canções.

Referências

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Música “brega”**. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/musica-brega/dados-artisticos>. Acesso em 20/06/2012.

JOSÉ, Carmen Lúcia. **Do “brega” ao emergente**. São Paulo: Nobel, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 6 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000a.

FOUCAULT, Michel. Sobre a arqueologia das ciências. Resposta ao círculo de epistemologia. In: **Ditos e Escritos II: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000b, p. 82-118.

PÊCHEUX, Michel. **Discurso: Estrutura ou Acontecimento**. Campinas: Pontes, 2002.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso: Uma crítica à afirmação do óbvio**. 3.ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2011.