

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Priscilla Harka Wroblewski

Das vaias à persuasão: movimentos passionais e a tropicália

MESTRADO EM LÍNGUA PORTUGUESA

SÃO PAULO

2017

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Priscilla Harka Wroblewski

Das vaias à persuasão: movimentos passionais e a tropicália

MESTRADO EM LÍNGUA PORTUGUESA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Língua Portuguesa, sob orientação do Prof. Dr. Luiz Antonio Ferreira.

SÃO PAULO

2017

Banca Examinadora

Dedico este trabalho

A Deus, pela bondade e infinito amor. A Nossa Senhora pela intercessão.

A meus pais, pelo incentivo e apoio.

A meu marido, Alexandre Wroblewski Costas.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pelo incentivo financeiro, sem o qual este trabalho não seria possível.

Agradecimentos especiais

A Deus, Nossa Senhora, São Miguel e São Rafael.

A meus familiares, pais, sogros e minha cunhada Andrea, que desde sempre me incentivaram a buscar o melhor.

Ao meu marido Alexandre, por tudo! Faltam-me palavras para agradecer tanto carinho, auxílio e apoio nessa tarefa.

Ao professor Luiz, pela impecável orientação e paciência, a todo o momento.

Aos professores participantes da minha banca, Marilena Zanon e Noslen Pinheiro, pela ajuda, clareza e acolhimento.

Ao Padre Marcos, pelas orações e conversas. Não vou esquecer nunca mais do “você é capaz”!

Às minhas amigas, Ângela, Alessandra, Cintia, Isis, Izabel e Talita, pelas conversas, companhias em palestras e pela torcida para que tudo desse certo.

A Luana, pela ajuda, calma e atenção ao meu trabalho. Você é especial.

Aos meus companheiros de curso, de uma forma muito especial, a Andreia Cunha, Anderson Jacob, Micheline Padovani e Elizabeth Rizzi.

A professora Neusinha Bastos, por ser tão querida e inspiradora.

Obrigada, Senhor!

Resumo

Esta dissertação, inserida na linha de pesquisa *Texto e discurso nas modalidades oral e escrita*, do Programa de Pós-Graduação em Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, tem por objetivo geral analisar a constituição retórica do *ethos* dos compositores brasileiros do período da tropicália e os efeitos patêmicos de seus discursos no seio social. Para que isso fosse possível, refletimos sobre a música ao longo do tempo, bem como sobre as interfaces do *ethos* na música popular brasileira. Amparados pelos conceitos retóricos, analisamos as canções *Alegria*, *Alegria* e *Domingo no Parque*, divulgadas no III Festival de Música Popular Brasileira. Pudemos, assim, investigar a constituição do *ethos*, a utilização do *logos* na construção de um discurso sobre um novo ideal de sociedade e o mover do *pathos* ante as canções. Concluímos que, apesar da ira despertada no momento inicial, os elementos retóricos e os *ethé* dos oradores foram fundamentais para a adesão do auditório às teses defendidas nas canções.

Palavras-chave: retórica, música popular brasileira, *ethos*, *pathos*

Abstract

This work is part of the research line "Text and Discourse in Oral and Written Modalities", of the Postgraduate Program in Portuguese Language of the Pontifical Catholic University of São Paulo, has as general objective to analyze the rhetorical constitution of the *ethos* of the Brazilian composers of the Tropicalia period and the *pathos* effects in the social. For this to be possible, we reflect on music over time, as well as the *ethos* interfaces in Brazilian popular music. Based on rhetorical concepts, we analyzed *Alegria, Alegria* and *Domingo at the Park*, from 1967, at the III Festival of Brazilian Popular Music, in order to highlight the awakened pathos in the songs. We analyze the constitution of ethos, the use of logos as a resource for a new ideal and the movement of pathos before the songs. We conclude that despite the wrath aroused, the rhetorical elements and the *ethos* of the speakers were fundamental to the audience's adhesion.

Keywords: rhetoric, Brazilian popular music, *ethos*, *pathos*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – A MÚSICA AO LONGO DO TEMPO	14
1.1 Origens	14
1.1.2 Os mitos da criação da música	15
1.2 Pitágoras e a música	16
1.3 O <i>trivium</i> e o <i>quadrivium</i>	18
1.4 Platão e a música	19
1.5 Aristóteles e a música	20
1.6 Doutrina do <i>ethos</i>	22
1.7 A música na Idade Média	22
1.8 A música no Renascimento	24
1.9 A música no Período Clássico	25
1.10 A música e a retórica	26
1.10.1 O sistema retórico	27
1.10.1a Inventio	27
1.10.1b Dispositio	31
1.10.1c Elocutio	32
1.10.2 Os três tipos de argumentos: <i>ethos</i> , <i>pathos</i> e <i>logos</i>	42
1.10.2a <i>Ethos</i>	42
1.10.2b <i>Pathos</i>	43
1.10.2c <i>Logos</i>	45
1.11 O discurso retórico: persuadir e convencer	46
1.11.1 O orador	48
1.11.2 O auditório	50
1.11.3 Os lugares	52
CAPÍTULO 2 – RETÓRICA E MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: AS INTERFACES DO <i>ETHOS</i>	56
2.1 A música no Brasil	56
2.2 Contribuição africana	61
2.3 A música no século XVIII – Família Real	64
2.4 A música no Brasil Imperial	65
2.4.1 A modinha	68
2.4.2 O maxixe	70
2.4.3 O choro	72
2.5 A música no Brasil Republicano	74
2.5.1 O samba	74
2.6 A música no século XX	78
2.6.1 Estado Novo	78
2.6.2 Bossa Nova	83
2.6.3 Jovem Guarda	85
2.6.4 Tropicália	86

CAPÍTULO 3 – ANÁLISE RETÓRICA	92
3.1 Contexto retórico e as canções	92
3.2 Caetano Veloso	99
3.3 <i>Alegria, Alegria</i>	101
3.4 O <i>ethos</i> em <i>Alegria, Alegria</i>	102
3.5 As intenções tropicalistas	104
3.6 O auditório tropicalista e as paixões	105
3.7 Elementos retóricos	107
3.8 Gilberto Gil	114
3.9 <i>Domingo no Parque</i>	116
3.10 O <i>ethos</i> em <i>Domingo no Parque</i>	118
3.11 O auditório e as paixões em <i>Domingo no Parque</i>	120
3.12 Elementos retóricos	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS	128
REFERÊNCIAS	131
ANEXOS	138

Introdução

Esta dissertação insere-se na linha de pesquisa *Texto e discurso nas modalidades oral e escrita*, do Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, e tem como tema a constituição do *ethos* do orador nas canções do movimento tropicália. O trabalho compreende a análise de *Alegria*, de Caetano Veloso, e *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil.

A importância da música na construção das diversas civilizações é inegável. Herdamos dos gregos antigos a palavra “*mousikê*”, que significa “*a arte das musas*”, bem como as bases da cultura musical do Ocidente e a doutrina do *ethos*, que, no entendimento musical, pode expressar a ordenação e a diferenciação dos componentes rítmicos, melódicos e poéticos nas composições (NASSER, 1997). Na Grécia Antiga, entre os séculos VII e VI a.C., a música consagrou-se como uma força obscura, conectada com as potências do bem e do mal, capaz de curar enfermidades, de elevar o homem até a divindade, ou precipitá-lo para as forças nefastas. Essa concepção garantiu à música um espaço significativo nas esferas das atividades humanas e tornou-a obrigatória em todas as manifestações sociais, culturais e religiosas. Graças também a ela, a música foi considerada como a mais relevante de todas as artes, e passou a integrar o currículo da formação básica dos cidadãos ao longo de vários séculos.

Essa mesma visão estava relacionada à ideia de que a música, capaz de modificar a natureza moral do homem e do Estado, poderia promover a ordem, o equilíbrio, a dignidade e a simplicidade de temperamento (NASSER, 1997). Dessa maneira, revelavam-se (e ainda se revelam) as relações intrínsecas existentes entre as progressões musicais e os movimentos da alma. Não é diferente quando pensamos as canções populares como um veículo poderoso de disseminação de ideologias, estados de alma e manifestações do ser humano em inúmeras perspectivas sociais e personalísticas. Nesse sentido, há, pois, um vínculo muito nítido entre musicalidade e retórica.

Neste trabalho, considera-se o texto musical como discurso que visa persuadir e convencer, agradar e comover. Como a música cantada parte sempre de uma questão discutível e assume sempre uma atitude social, tem sempre algo de persuasivo; nunca é neutra e sempre defende um ponto de vista, não busca a verdade e a certeza, mas a verossimilhança e

a probabilidade. Desse modo, como qualquer texto persuasivo, compõem-se de *logos*, já que é produto da enunciação; de *ethos*, uma vez que apresenta o caráter de um orador; e de *pathos*, pois os movimentos propostos pelo orador suscitam as paixões do auditório. Orador e auditório se enxergam no universo das mensagens que, por sua força argumentativa, movem os sentidos pelo encantamento, pela sedução, e anunciam nossa forma de ser e de estar no mundo.

Analisar, pois, o *ethos* na música popular do Brasil é exercitar uma incursão na dimensão simbólica da linguagem, no vínculo entre o social e o individual, para convocar as diferentes percepções sensoriais e aumentar a capacidade humana de mover o mundo por meio de símbolos. É, do mesmo modo, observar as súbitas surpresas da alma, inspiradas pelas paixões de amor, raiva, desejo, alegria, tristeza, calma, cólera, inveja, ciúmes e outras que pulsionam a melodia, movimentam o corpo e o interior do ser. Palavras e música movem paixões.

Este trabalho considera, como acreditavam os gregos, que a música tem o poder de agir e modificar os estados de espírito dos indivíduos (NASSER, 1997), de induzir à ação, de fortalecer ou enfraquecer o equilíbrio mental, e até de gerar um estado de inconsciência, em que a força de vontade fica totalmente ausente. Como observava Platão, esses efeitos da música sobre o comportamento humano ocorrem de quatro maneiras diferentes: quando induz à ação, *ethos praktikón*; quando manifesta a força e o ânimo, *ethos ethikón*; quando provoca a fraqueza no equilíbrio moral, *ethos malakon*; e, por fim, quando cria temporariamente ausência, um estado de inconsciência, *ethos enthousiastikón*, associado aos ritos dionísíacos, propício para induzir ao êxtase e ao delírio.

De acordo com Cunha (2016)¹, o tropicalismo foi um movimento musical surgido no Brasil na década de 1960, e que atingiu outras esferas culturais, como as artes plásticas, o cinema e a poesia. Foi inovador ao misturar aspectos tradicionais da cultura nacional com as inovações estéticas importadas e ao possibilitar um sincretismo entre vários estilos musicais como o rock, a bossa nova, o samba e o bolero. As letras das músicas possuíam um tom poético, com críticas sociais, e abordavam temas do cotidiano de um modo pouco comum para a época. Os principais representantes, Caetano Veloso e Gilberto Gil, encolerizados com

¹ Disponível em: <<http://www.raulmendesilva.com.br/brasilarte/mobile/temas/tropicalismo.html>>. Acesso em 12 dez. 2016.

a situação política e cultural do país, buscavam meios retóricos de persuadir um auditório estudantil bastante passional a aceitar uma abertura cultural para o país.

Com base nessas reflexões e para orientar esta pesquisa, elaboramos uma questão fundamental: de que maneira as canções que iniciaram o movimento tropicalista, *Alegria*, *Alegria* (1967) e *Domingo no Parque* (1967), contribuíram para a constituição retórica dos *ethé* dos autores e para as reações patêmicas dos brasileiros no período da ditadura militar no Brasil?

Essa questão se desdobra em outras, mais específicas:

- 1) Quais elementos retóricos foram utilizados pelos compositores a fim de conquistar a adesão do auditório?
- 2) Que efeitos patêmicos foram despertados no auditório com o início do movimento tropicalista e de que forma esses efeitos o persuadiram e contribuíram para uma nova leitura identitária e cultural do país?

Temos assim, por objetivo geral, investigar a constituição retórica do *ethos* dos compositores brasileiros do período da tropicália e os efeitos patêmicos dos discursos por eles produzidos por meio da análise das canções populares *Alegria*, *Alegria* e *Domingo no Parque*.

Os objetivos específicos estão ligados ao geral, tendo em vista o esclarecimento dos conceitos utilizados para formulá-lo. São eles:

- a) conceituar o *ethos* por meio da história da música;
- b) refletir sobre música e persuasão;
- c) refletir sobre os movimentos patêmicos;
- d) analisar retoricamente as canções *Alegria*, *Alegria* e *Domingo no Parque*, a fim de evidenciar as paixões em um determinado contexto retórico.

Esses objetivos nortearam a ordenação dos capítulos e os procedimentos metodológicos de análise bibliográfica e analítica.

No primeiro capítulo, estabelecemos uma relação entre a retórica e a música. Para isso, procuramos entender a importância da música para a sociedade desde a Grécia Antiga até a Nova Retórica, de Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014). Refletimos, também, sobre a

influência da música na persuasão, fundamentados pelas partes do discurso retórico de Aristóteles (1985) e Tringali (1988, 2014).

No segundo capítulo, pensamos sobre a constituição do *ethos* na história da música brasileira, desde os índios até o movimento tropicalista, tomando como embasamento teórico as considerações de Bueno (2011), Keifer (1976), Caldas (2010) e Acquarone (1948).

No terceiro capítulo, em um primeiro momento, contextualizamos o movimento tropicalista, e, em seguida, analisamos as canções *Alegria Alegria* e *Domingo no Parque*, com destaque para os movimentos patêmicos despertados pelas canções.

Por fim, apresentamos as considerações finais desta pesquisa.

Capítulo 1

A música ao longo do tempo

A mitologia clássica testemunha o poder do discurso musicado. O discurso era cantado e o canto era um discurso. Orfeu e Anfião persuadiram os homens a emigrarem da selvageria para a civilização por meio de discursos cantados, ao som da lira. Conta Horácio (*Arte poética*, 391) que Orfeu, com o poder de seu discurso cantado ao som de sua lira, abrandava tigres e leões, querendo significar que ele persuadia os homens a se espiritualizarem. Conta também que Anfião arrastava as pedras com seu canto e sua lira para a construção de Tebas, querendo significar que ele levou os homens a viverem solidários em cidades.

Dante Tringali²

1.1 Origens

Música ou *mousiké* era o termo que os gregos usavam quando se referiam a um conjunto de atividades diferenciadas que se integravam. De acordo com Granja (2006), estudar a *mousiké* na Grécia significava, também, estudar poesia, dança e ginástica. Contudo, esses campos não eram vistos como áreas específicas, com seus próprios saberes e atuações – como são concebidos hoje –, mas como áreas, de certo modo, equivalentes, que poderiam ser pensadas ao mesmo tempo. Todos os aspectos relacionados com a música tinham a mesma importância, isto é, havia uma ausência de hierarquia entre elementos.

O termo *mousiké* também pode ser explicado pelos estudos etimológicos, que levam em conta as mudanças de sentido que o termo sofreu ao longo da história. Tomás (2005) observa que, em um primeiro momento, a música está associada com as musas, as deusas protetoras da educação (que engloba a poesia e cultura); no segundo, é o contrário (*a-mousos*, não musical), refere-se às pessoas incultas; no terceiro, o termo é usado no sentido mais convencional e se refere aos ensinamentos específicos da área, mas também passa a ser usado como

² TRINGALI, Dante. *A retórica antiga e outras retóricas: a retórica como crítica literária*. São Paulo: Musa, 2014, p. 352.

sinônimo de filosofia. Por fim, o autor ressalta que a palavra *mousa*, de onde provém *mousiké*, é associada ao verbo *manthanein*, “aprender”, do qual se origina a palavra matemática. A ampliação do conceito de *mousiké* na Grécia se estendeu a duas dimensões, a saber: a perceptiva (que envolveu o canto e a poesia) e a conceitual, associada ao pensamento e à reflexão.

1.1.2 Os mitos da criação da música

Os mitos influenciaram a cultura grega, sobretudo, a música. Granja (2006) relata que o primeiro deles narrou o surgimento da lira de Apolo. Segundo essa narrativa mítica, Hermes, ainda criança, roubou parte do rebanho de seu meio-irmão e sacrificou duas novilhas em homenagem aos deuses. Em seguida, construiu uma lira, usando as tripas como cordas e o casco de uma tartaruga como caixa de ressonância. Ao ouvir o som da lira tocada por Hermes, Apolo ficou encantado e ordenou que ele lhe desse o novo instrumento como forma de compensação pelo roubo das novilhas. Com a lira nas mãos, o filho de Zeus e Leto produziu sons maravilhosos, que encantaram os outros deuses.

Certo dia, Mársias, que tocava muito bem flauta, o desafiou para um duelo musical. Apolo venceu a disputa e foi declarado pelas musas como o deus da música, da poesia e da inspiração. A lira, associada ao deus e à música, tornou-se o instrumento que simboliza o uso da razão: se, para os gregos, Apolo era o símbolo da perfeição espiritual, deus da inspiração poética e da serenidade, a música só poderia ser considerada racional e contemplativa, mais próxima da dimensão espiritual do que da dimensão corporal.

Um segundo mito, narrado por Granja (2006), conta que a música surgiu a partir da emoção, do lamento, do som interno. Palas Athena ficou comovida ao ouvir o choro das irmãs da Medusa depois de sua decapitação e, então, criou uma cantiga em sua homenagem, que originou a música. Com um osso de cervo, a deusa criou um instrumento de sopro, o *aulos* (instrumento típico da Grécia antiga, composto por palheta dupla, antecessor do oboé). Irritada ao ver seu rosto deformado por tocar o instrumento, Palas Athena jogou fora o *aulos*, que foi encontrado e utilizado por Mársias. Posteriormente, o *aulos* foi consagrado por Apolo ao deus Dionísio e, dessa forma, tornou-se o instrumento típico dos festivais dionisiacos.

Ao observar os dois mitos, podemos considerar que a música grega se caracterizou pelo duplo caráter, apolíneo e dionisíaco, que ora se aproxima da filosofia, do pensamento e da contemplação, ora da percepção e da emoção. As duas maneiras de compreender a música estão presentes ao longo da história ocidental. Às vezes, verificamos um predomínio apolíneo, como, por exemplo, no canto gregoriano, contemplativo, voltado para as alturas melódicas a pulsação rítmica; outras vezes, uma dominância dionisíaca, como nas músicas profanas dos menestrelis e trovadores, mais emotivas e dançantes.

No período da Grécia Antiga também aconteceu a transição entre duas formas de expressão (oral e escrita) e duas formas de pensamento (a mítica e a lógico-empírica). Contudo, essa transição teve seu auge com o surgimento das inovações filosóficas, que também influenciaram a música, como notaremos a seguir.

1.2 Pitágoras e a música

Como nos informa Granja (2006), Pitágoras nasceu por volta de 570 a.C., na região da Magna Grécia. Foi um importante filósofo e um dos primeiros gênios da música. Embora não tenha criado, ele próprio, belíssimas sinfonias, possibilitou sua criação por outros, uma vez que descobriu as notas e os intervalos. Por volta do século VI a.C., Pitágoras fundou uma comunidade que se dedicava aos estudos filosóficos e metafísicos. Junto com seus discípulos, estudou e tornou conhecidas inúmeras propriedades da aritmética, da geometria, da astronomia e da música.

Grande parte dos discursos de Pitágoras era permeada por um misticismo numérico e por analogias musicais (GRANJA, 2006). Ao que tudo indica, o filósofo estava interessado em entender aquilo que hoje se denomina harmonia. Em outras palavras, pode-se dizer que seus estudos consistiam em descobrir quais combinações de sons eram agradáveis aos ouvidos. Porém, para os gregos, a palavra harmonia tinha um sentido mais amplo, vinculado à ordem e ao equilíbrio. Na Grécia, o termo harmonia significava a união de coisas contrárias ou de elementos em conflito, organizados em um todo. Dessa maneira, a harmonia, relacionada com a música, englobava, além da prática musical, um equilíbrio físico e mental.

Segundo Granja (2006), outro aspecto da harmonia, entendida como equilíbrio, estava relacionado às dimensões educativa e ética da música, presentes nas ideias de Damon, filósofo e músico do século V, que teorizou sobre a existência de um vínculo entre o mundo dos sons e o mundo ético. A associação, já presente nas narrativas mitológicas, foi firmada por Pitágoras, e era justificada com base na convicção de que a música exercia uma influência profunda e direta sobre os espíritos e, por consequência, na sociedade. Esse poder da música foi fundamentado na crença de que cada harmonia provocava, no espírito, um determinado movimento, pois cada modo musical grego era associado a um *ethos* específico, o que discutiremos com mais detalhes adiante.

Dessa forma, a harmonia (mais voltada para a metafísica) e a música (voltada para o fenômeno concreto e audível) apresentavam significados diversos e o papel desempenhado pelo som nesses dois campos tornava-se distinto. Na harmonia, os intervalos e as escalas musicais eram apenas demonstrações práticas da concepção de ordem e equilíbrio; a sonoridade era irrelevante. Já para a música, como um composto de melodia, poesia e dança, o som tornava-se essencial.

Ao unir percepção e razão, Pitágoras relacionou a música com a matemática. Dessa forma, Granja (2006, p.31) relata:

Pitágoras estava determinado a achar uma medida para a percepção sonora. Usando um monocórdio, instrumento de uma única corda, semelhante à lira, Pitágoras estava determinado a achar uma medida para a percepção dos sons ao variar o comprimento da corda. Para isso, usou um cavalete móvel sob a corda que lhe permitia variar o comprimento da mesma. Pitágoras verificou que os sons mais agradáveis eram obtidos quando a corda era dividida na razão de pequenos números inteiros. Caso contrário, os sons obtidos eram desagradáveis ao ouvido.

A harmonia mais consoante, denominada *diapason* (hoje, oitava justa), era obtida ao se percutir, ao mesmo tempo, a corda inteira e a corda pela metade. De acordo com Granja (2006), a harmonia seguinte, *diapente* (equivalente ao intervalo da quinta justa), resultava da divisão da corda em $\frac{2}{3}$ do seu comprimento, e o *diatessaron* (intervalo da quarta justa), da divisão em $\frac{3}{4}$. Essas três harmonias constituíram a base da música grega e estavam relacionadas à téttrade, um dos símbolos sagrados dos pitagóricos, constituído pelos números 1, 2, 3 e 4, a partir dos quais se formou a escala musical.

1.3 O *trivium* e o *quadrivium*

Ao longo da Idade Média, o ensino das artes liberais foi organizado em dois grupos de disciplinas: o *trivium* e o *quadrivium*. O *trivium* incluía a gramática, a retórica e a lógica, disciplinas que compunham as sete artes liberais da Grécia e foram a grande referência curricular do ocidente por mais de mil anos. Para Joseph (2008), o *trivium* pode ser definido levando-se em consideração o relacionamento entre as áreas do saber e a arte entre si: a lógica tratava da coisa tal como ela é conhecida; a gramática, como ela é simbolizada e a retórica, como é comunicada. Dessa forma, a retórica era considerada a arte mestra do *trivium*, pois pressupunha e fazia uso da gramática e da lógica, ao comunicar, por meio de símbolos, as ideias relativas à realidade.

As artes conduziam o orador, o escritor, o ouvinte, o leitor, ao uso correto e eficaz da linguagem. Uma vez que a retórica almejava mais a eficácia, reconhecia vários discursos tais como o literário, o comum, o da gíria ou do regionalismo, o técnico (e, aqui, acrescentamos também o musical), cada um com seu uso apropriado. Ainda de acordo com Joseph (2008), a adaptação da linguagem às circunstâncias, função da retórica, requeria a escolha de certo estilo e dicção. A retórica poderia, inclusive, dar-se ao luxo de utilizar a gramática ou a lógica incorretas para caracterizar uma personagem iletrada ou estúpida em uma narrativa qualquer. Os recursos retóricos também são utilizados nas canções para esse mesmo efeito de caracterização, seja de uma personagem ou de uma situação.

O currículo do *trivium* era mais prático, ligado às artes literárias, enquanto o *quadrivium*, mais teórico, incluía as disciplinas matemáticas (GRANJA, 2006). A aritmética era o estudo dos números em repouso; a música, dos números em movimento; a geometria tratava das formas em repouso e a astronomia, das formas em movimento. Sendo assim, no plano do *quadrivium*, o estudo da música não estava ligado apenas à dimensão prática, como aprender a tocar lira e a cantar, mas também ao conhecimento das proporções matemáticas e dos astros.

1.4 Platão e a música

Platão nasceu em Atenas, em 428 a.C., e morreu, na mesma cidade, em 348 a.C. Descendente de uma família de políticos, conhecia o funcionamento da *pólis* e demonstrava desafeto pelos homens públicos da época. Na juventude, conheceu Sócrates, por quem criou uma grande admiração, o que o levou a tornar-se seu discípulo e principal propagador de suas ideias.

A música ocupou um lugar importante no conjunto da filosofia de Platão. Tomás (2005) explana que há alusões e comentários a respeito dela em diversos diálogos, tais como *A República*, *Fédon*, *Górgias*, *Fedron*, *Leis* e *Timeu*. Apesar de ser um tema recorrente, as concepções musicais de Platão não foram apresentadas de forma organizada, já que, em diferentes diálogos ou, às vezes, no interior de uma mesma obra, podem ser encontrados sentidos conflitantes – e até opostos – associados a esse conceito.

A posição de Platão a respeito da música parecia oscilar entre uma condenação radical e o seu reconhecimento como uma suprema forma de beleza. Ainda segundo Tomás (2005), no diálogo *Górgias*, por exemplo, a música estava ligada somente à *techné*, ou seja, a um fazer vinculado à competência manual de seu realizador. Vale ressaltar que, na Grécia, os trabalhos manuais eram menosprezados, uma vez que exigiam pouco do intelecto.

Uma das considerações mais conhecidas e recorrentes de Platão em relação à música é a função ético-educativa que ele lhe atribui na formação da sociedade como um todo. No terceiro livro do diálogo *A República*, Sócrates conversa com Gláucon sobre a importância da educação musical. Platão, por intermédio de Sócrates, aponta quais tipos de melodia, ritmos, instrumentos e usos da música seriam adequados ou não para a formação dos guardiões da cidade, sem se ater aos aspectos técnicos musicais. Para Platão, a educação musical se fazia necessária para a formação dos indivíduos, pois todas as ações necessitavam de ritmo e harmonia.

Platão acreditava que a música e a ginástica eram as disciplinas mais apropriadas para formar o cidadão. De acordo com Granja (2006), a ginástica era essencial porque proporcionava a educação do corpo e preparava os jovens para as artes da guerra. A música, porque educava a alma. Assim, a ginástica e a música constituíram a unidade básica da cultura grega, que visava à integração do corpo com a alma. A música era considerada capaz de

exercer forte influência sobre a alma e o caráter das pessoas, e também era reconhecida como um conhecimento inconsciente, que antecedia o conhecimento filosófico consciente e o sustentava.

Granja (2006) explica que, a partir da doutrina de Platão, configurou-se uma pedagogia musical enviesada, com predomínio de uma abordagem racional da música, expurgada dos ruídos harmônicos e rítmicos e voltada para a linguagem verbal e para as relações matemáticas. Todavia, a música praticada na Grécia não se submetia ao controle que Platão queria impor à música escolar. Os relatos da época indicam uma prática musical rica e variada, capaz de embriagar os sentidos e despertar as paixões.

A ruptura entre uma música cívica, apolínea, e a música dionisíaca promoveu a música de tradição ocidental. De um lado, a música praticada dentro dos monastérios e igrejas, que deu origem à música clássica, de harmonias, oferecida ao discurso, à linguagem, à razão. De outro, as músicas profanas e populares, com características étnicas, transmitidas pelos oradores de forma livre e espontânea.

1.5 Aristóteles e a música

Aristóteles (384-322 a.C.) nasceu na antiga cidade de Estagira. É considerado o criador do pensamento lógico, bem como o autor de obras que influenciaram a teologia medieval da cristandade e de ideias que refletiram na educação, na música e no pensamento ocidental contemporâneo.

Na obra *Política* (1997), Aristóteles distingue a música de todos os outros estudos: da gramática, da ginástica e do desenho, e divide as atividades em “úteis às necessidades da vida” e “não úteis”, isto é, aquelas que possuem fim em si mesmas. Dentre as matérias que possuem múltiplas aplicações, encontram-se a gramática, que compreende a leitura e a escrita; os elementos da aritmética; a ginástica, que desenvolve a bravura e o bem-estar; e o desenho, que ensina a apreciar melhor a produção dos artífices. Entre as que devem ser ensinadas em função delas próprias, já que são espirituais, lúdicas, filosóficas, científicas, estéticas ou religiosas, encontra-se a música, que existe para orquestrar o ócio. Essa forma de

compreender a música vinha de Homero, que a considerava um divertimento à altura dos homens livres.

Em um primeiro momento, Aristóteles duvidou da inclusão da música na educação. Tomás (2005) explana que ele não considerava necessário que a juventude aprendesse alguma coisa por divertimento, já que entendia que a aquisição do conhecimento não era prazerosa, mas permeada de sofrimentos. Para o filósofo, a música não era uma necessidade biológica para o homem, não tinha a mesma utilidade que a gramática para o comércio e as ciências; que o desenho para a apreciação das formas da natureza e da arte; ou que a ginástica para o desenvolvimento da saúde e da força. Contudo, era uma das coisas mais agradáveis até então conhecidas, tanto tocada quanto acompanhada de canto, e, por isso, deveria estar presente de algum modo na vida dos jovens.

Para Aristóteles, a música poderia ser jogo, educação ou divertimento. Ainda segundo Tomás (2005), o jogo visava ao descanso e ao divertimento, por conter a beleza e o prazer. Desse modo, a música tinha por finalidade relaxar e proporcionar prazer. No entanto, mais importante do que a distração que a música oferecia, era a influência que ela exercia sobre os costumes e a alma. Na Grécia, acreditava-se que a música contribuía para a formação do caráter e da alma. Por meio dela, era possível aprovar os costumes nobres e condenar os maus. Nesse sentido, era importante que a boa música fosse ensinada aos jovens, uma vez que eles aprendiam mais facilmente com a ajuda das imitações.

A influência sobre o caráter e a disposição das pessoas parece ser o elemento fulcral da argumentação aristotélica acerca da natureza da música. Segundo o filósofo, ao ouvirmos uma música, a mente muda, assim como o *ethos*, a disposição ou o caráter. Sendo assim, Aristóteles classificou as melodias em três espécies: éticas, que expressam o *ethos*, o caráter; ativas ou práticas, que encorajam a realização de certas ações; e entusiásticas, que produzem emoções, inspirações (*enthousiasmos*) ou uma grande excitação. Cada uma das harmonias convinha a um fim determinado, já que a música não possuía uma finalidade única.

Por fim, é importante sublinhar que, apesar de ter admitido a existência das melodias éticas, práticas e catárticas, Tomás (2005) relata que Aristóteles considerava que a única música verdadeiramente educativa era aquela que expressasse o *ethos*. As outras, denominadas patéticas, embora estivessem subordinadas de alguma forma à dimensão ética,

não deveriam estar presentes na educação, mas situadas como divertimentos passivos, destinados somente à audição dos adultos.

1.6 Doutrina do *ethos*

Tanto Pitágoras como Aristóteles e Platão acreditavam que a harmonia provocava, no espírito, um *ethos* específico. Nasser (1997) descreve que, na doutrina do *ethos*, a música tinha o poder de agir e modificar os estados de espírito dos indivíduos, de induzir à ação, de fortalecer ou enfraquecer o equilíbrio mental, e até de gerar um estado de inconsciência, em que a força de vontade ficasse totalmente ausente. Para Platão, esses efeitos da música sobre o comportamento humano ocorriam de quatro maneiras diferentes: quando induzia à ação, *ethos praktikón*; quando manifestava a força e o ânimo, *ethos ethikón*; quando provoca a fraqueza no equilíbrio moral, *ethos malakon*, e, por fim, quando criava temporariamente ausência, um estado de inconsciência, *ethos enthousiastikón*, associado aos ritos dionisíacos, que induziam ao êxtase e ao delírio. Notaremos, adiante, como o *ethos* da música no Brasil foi movido por esses efeitos.

1.7 A música na Idade Média

A Idade Média – período compreendido entre o final da antiguidade (século IV) e o começo do Renascimento (século XIV) – conheceu a teoria musical grega por meio dos escritos de autores intermediários entre os períodos: Santo Agostinho (354-430) e Boécio (480-524). É importante observar, no entanto, que as ideias medievais (teóricas ou estéticas) sobre a música constituíram uma parte integrante e comum do pensamento medieval. Como consequência, os pontos de vista defendidos pelos músicos e pelos filósofos não eram muito diferentes. Por isso, a teoria medieval sobre música pode ser vista como um corpo único do século IX até o século XV.

Segundo Tomás (2005), a música obteve seu destaque na Idade Média com o clero, que sabia da importância que tiveram os estudos musicais na Antiguidade e da funcionalidade que poderiam ter naquele momento. Mesmo assim, os clérigos viram o desenvolver da música

instrumental e dos instrumentos como desfavoráveis à prática religiosa, pois poderiam despertar o sensualismo e a hipocrisia. Dessa forma, mantiveram as antigas práticas, com a música vocal como prioridade e sem a presença dos instrumentos musicais na cerimônia.

Santo Agostinho escreveu o tratado *De Musica*, composto por seis livros em forma de diálogo. No primeiro deles, aparece a seguinte frase: “*Musica est scientia bene modulandi*” (a música é a ciência do bem medir) (AGOSTINHO, L.I.II, 2, apud TOMÁS, 2005, p. 34). Essa definição destacou a associação da música com a ciência, pois levava em conta a ideia fundamental vinda dos pitagóricos, para os quais a essência da música se baseava no número e na proporção, ou seja, na matemática.

De acordo com Tomás (2005), o teólogo considerava que a música estava mais relacionada com o intelecto do que com os instintos e com os sentidos. Apesar de não ignorar os prazeres que a música poderia proporcionar ao ouvinte, acreditava que esse prazer ocupava o último lugar em relevância. Para ele, os sentidos, quando usados ao acaso, eram pouco confiáveis como instrumentos de juízo para as composições e interpretações musicais. Na citação de Santo Agostinho, a expressão “bem medir” estava associada ao conceito de belo, que deveria coincidir com o bom, com o verdadeiro e com todos os outros atributos do ser e da divindade.

Como citamos acima, Boécio foi, junto com Santo Agostinho, o filósofo mais influente do período. Seus pareceres musicais estão no tratado *De Institutione Musica* e sua estética foi formulada sobre três eixos básicos: o primeiro, relacionado à matemática em seus fundamentos; o segundo, essencialmente intelectualista, na medida em que reduz a arte à teoria; e o terceiro vinculado à metafísica, porque se dirige à música cósmica. Para Boécio, falar sobre música ou estética eram coisas equivalentes, uma vez que os dois conceitos se fundamentavam na ideia de harmonia.

Boécio pode ser considerado o herdeiro mais fiel do pensamento clássico e parece ser indiferente em relação às questões religiosas e suas consequências. No livro *De Institutione Musica*, o filósofo apresentou o fundamento de sua concepção musical – que se conformava aos princípios da Antiguidade –, e propôs a divisão da música em três categorias: a música mundana, a música humana e a música dos instrumentos.

A música mundana refere-se, em seus fundamentos, à harmonia que rege os movimentos dos astros, a mistura de elementos e a sucessão das estações. A música humana é

a concretização da música mundana, que reflete, no homem, a harmonia maior. Trata-se, portanto, do acordo entre a razão e a sensibilidade, do equilíbrio entre a alma e o corpo. A música dos instrumentos, por sua vez, possui estatuto inferior, embora obedeça aos mesmos princípios das outras esferas. Constitui um prolongamento das qualidades das demais, ainda que possa ser diferenciada destas pela necessidade do som.

A partir dos séculos VIII e IX, ocorreu uma significativa mudança no pensamento musical da Idade Média. O período conhecido como Carolíngio (entre os séculos IX e XI) é marcado por um gradativo afastamento dos princípios teológicos que regiam a estética musical e pelo encaminhamento de questões de ordem mais prática, como a normatização de uma teoria musical, que buscava solucionar problemas relativos à composição e à interpretação.

1.8 A música no Renascimento

O período renascentista (1400 a 1600 d.C.) foi caracterizado pela mudança de pensamento do homem perante o mundo, o que também influenciou a arte. O homem não mais se deixou dominar pelos valores da religião, mas encontrou seus valores em si e na natureza. A igreja, menos exigente, permitiu uma troca maior entre a música sacra e a profana. Com essa mudança de direção, a música permaneceu estudada dentro do *quadrivium* e também passou a ser praticada dentro da retórica.

A comunicabilidade desse campo provocou, pouco a pouco, mudanças extremas na maneira de se fazer e pensar a música. A retomada dos pensamentos de Aristóteles e das antigas teorias sobre os efeitos da música (doutrina do *ethos*) reintroduziu a questão do prazer como objeto e finalidade da música. A tradução da *Poética* de Aristóteles em Veneza, em 1498, e sua primeira versão para o latim, em 1503, foram fatos decisivos para a reabilitação da doutrina aristotélica, já que a compreensão da *Poética* como uma obra normativa, tornava-a uma espécie de manual para todo aquele que se aventurasse na feitura das composições literomusicais.

Dois outros fatores vindos da Antiguidade somaram-se a esse: por um lado, a recuperação dos estudos da retórica antiga, através das obras de Cícero e Quintiliano, e a

crença de que os poderes curativos e persuasivos da música, já enunciados desde Pitágoras, eram também similares aos objetivos da oratória; por outro, a relação entre a música e a matemática (também atribuída a Pitágoras), em que a estreita ligação se dava pelo fato de que a música seria uma incorporação sensível do mundo e da razão.

Na Renascença, a educação continuou administrada pela Igreja. No entanto, com a reforma protestante, a música ocupou lugar de destaque nas escolas e na catequese. Os alunos recebiam formação musical, além da prática coral. Como resposta à reforma protestante, a Igreja Católica usou a música como um dos principais recursos utilizados pelos jesuítas no processo de escolarização com vistas à formação do indivíduo. A música era uma disciplina que estava presente no currículo das escolas, enriquecendo as festas e os cultos religiosos.

No século XVI, na Itália, surgiu um novo gênero musical: a ópera. O seu canto era centrado na voz de um único cantor, que se apoiava nos acordes de um instrumento musical através do baixo contínuo (consistia numa única melodia, sobre a qual os outros instrumentos acrescentavam as notas musicais necessárias para completar a harmonia sugerida pelo baixo). Com o aparecimento da ópera, construíram-se teatros e outros centros musicais públicos e companhias de teatro ambulante que foram dando a conhecer este gênero na Europa.

1.9 A música no Período Clássico

O período clássico (séculos XVII e XVIII) exaltou a beleza antiga. Esse foi, na verdade, o período de grande realização dos últimos compositores do Barroco na busca de uma arte abstrata como meio de obter a perfeição da forma e de uma linguagem capaz de expressar a religião, o amor, entre outras coisas. Segundo Tomás (2005), essa abstração foi alcançada por meio da sonata e da sinfonia. No final do século XVIII e começo do século XIX, ocorreu um período de transição, no qual o formalismo clássico entrou em decadência. A pesquisadora observa que, nesse momento, as formas musicais passaram por um longo aperfeiçoamento e os instrumentos atingiram um grau de técnica ainda não visto. Além disso, as mudanças se estenderam ao estilo das composições. Durante esse período, houve o surgimento de uma estrutura periódica, na qual as melodias se articulavam em frases distintas.

A música do período clássico pode ser caracterizada como uma música refinada ou bem construída. A música instrumental foi a que se destacou nesse período, com estruturas maiores e mais desenvolvidas. Os compositores começaram a se preocupar com a sonoridade, com o timbre e com as características específicas de cada instrumento ao compor. Com isso, o colorido instrumental começou a aparecer.

Tomás (2005) ressalta que as músicas religiosas do período foram extraídas de experiências com músicas instrumentais e óperas. Sem muita importância, a música religiosa se apoiava na linguagem dramática e parecia ser escrita mais para salas de concertos do que para as solenidades religiosas.

Outro fato importante, destacado pela autora no período, foi o surgimento da figura do maestro. Até então, a função de dirigir a execução da música era atribuída ao *spalla* (primeira cadeira dos primeiros violinos), que fazia gestos indicando o início da obra e, outra vez, no término da peça instrumental. Com o desenvolvimento da orquestra, os compositores começaram a explorar as mudanças de andamentos em suas obras, o que tornou necessária a presença de uma pessoa à frente dos músicos. Por estar em evidência e comandar a orquestra, o maestro passou a ser o responsável pela execução da obra. Assim, tornou-se, em certa medida, o intérprete da música: tal como um pianista interpreta uma peça em seu piano, o maestro a interpreta em seu instrumento, nesse caso, a orquestra.

1.10 A música e a retórica

A retórica pode ser definida como a arte de falar bem. Segundo Meyer (2007), essa expressão abarca (mesmo que implicitamente) os conceitos de persuasão e convencimento. Está relacionada ao agradar, ao seduzir, ao manipular, ao justificar (a qualquer custo) as ideias para que elas se tornem verdadeiras, porque realmente são ou porque se acredita que sejam. Da mesma forma, se vincula à sugestão do implícito pelo explícito; ao uso de uma linguagem figurada, estilizada, literária; ao desvelamento das intenções de quem fala ou escreve ou à atribuição de razões para o nosso próprio dizer.

Música e retórica são separadas por uma linha tênue; há uma espécie de intercâmbio entre as duas linguagens. Quintiliano, por exemplo, considerava a música indispensável na

formação do aluno de retórica. Tringali (2014) relata que o fato mais indispensável a esse propósito foi a invenção da “cláusula rítmica”, ou seja, os finais de parágrafos metrificados. Na Roma Antiga, era comum um flautista dar o tom ao orador. Dessa forma, podemos pensar no forte potencial da música no desenvolvimento do discurso retórico, sobretudo no que diz respeito ao ritmo na prosa e à melodia na declamação.

Baseado em Athanasius Kircher (1601/2-1680), Tringali (2014) destaca a diferença da retoricidade da música com palavras e da música sem palavras. De acordo com o pesquisador, a música sem palavras possui uma significação não fixa, ou seja, indeterminada, aberta e disponível. Nesse caso, a significação musical depende do estado de alma do ouvinte, visto que cada um se emociona ao seu modo. O autor ainda ressalta que o vínculo da música com a retórica se intensificou após a descoberta dos manuscritos de Quintiliano na Renascença – com ápice no Barroco –, e que a elaboração musical passou a ser traduzida pela linguagem retórica, sobretudo, pela importância do músico como orador, cuja principal função é persuadir o público, utilizando-se da mobilização dos afetos e da operacionalização do sistema retórico-musical.

O texto musical pode ser comparado a um discurso que tem como objetivo persuadir e convencer, ou seja, agradar e também comover. Para Tringali (2014), a música sempre parte de uma questão discutível, sempre assume uma atitude. Dessa maneira, toda música tem algo persuasivo, não é neutra, sempre defende um ponto de vista. Como a retórica, não busca a certeza, mas a verossimilhança e a probabilidade.

1.10.1 O sistema retórico

1.10.1a Inventio

A palavra *inventio* vem do latim e se liga ao verbo “*invenire*” (encontrar, descobrir, achar). Tringali (1988) pondera que, nas ciências e nas artes, a invenção designa a descoberta do novo, do original, do desconhecido. No âmbito da retórica, entretanto, significa procurar e achar o que está escondido e guardado.

Contudo, a *inventio* não está limitada à procura e à descoberta de provas. Tringali (2014) explica que, em seu sentido pleno, a invenção é, também, a discussão da validade das provas apresentadas. Aristóteles definiu a retórica pela invenção, ao dizer tratar-se da arte de constatar em qualquer questão os meios de prova. Inventar é procurar as provas que constituem a substância da invenção. Em um sentido mais amplo, a invenção se define pela coleta do material, sejam provas ou não, que irá constituir o conteúdo de um texto; logo, é tudo o que se diz. Diante de uma questão controversa, por exemplo, o orador toma uma posição e, depois, procura ou desenvolve provas, que servem de instrumento de realização do objetivo final da retórica: persuadir. A persuasão só é efetiva por meio de provas, que se reduzem a raciocínios, já que são eles que nos possibilitam provar e conhecer. Quando exteriorizados, os raciocínios são chamados argumentos.

Ao referir-se à invenção, Ferreira (2010, p. 63) destaca:

É no momento da invenção que o orador demonstra que conhece bem o assunto e, por isso, consegue reunir todos os argumentos plausíveis para a interpretação do discurso. É também nesse momento que se interroga sobre o auditório, identifica-se com ele para que possa estabelecer acordos, encurtar distâncias por meio do assunto que irá desenvolver. A invenção pode ser insensível para o auditório, mas é sensível para o analista, pois se traduz na disposição, na elocução e na ação.

Em relação à música, na *inventio*, o compositor (orador) amplia o tema, os motivos, e argumenta a favor ou contra o ponto de vista assumido. Nas canções brasileiras que compõem o *corpus* desta dissertação, os compositores trabalham, sobretudo, com a perplexidade do auditório diante do turbulento período político vivido no Brasil, em que mudanças eram demandadas em todos os campos do saber. As convulsões sociais eram a tônica do momento e, por isso, os movimentos artísticos buscavam refletir sobre o estar no mundo e suas consequências sociais e políticas.

Os compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil buscaram, na *inventio*, os meios pelos quais constituiriam os conteúdos de suas músicas, uma maneira de dizer, em forma de canção, que o país precisava de uma reestruturação cultural, pelo inter-relacionamento das artes (recursos sonoros, linguísticos e cênicos), materializado com o auxílio do aparato tecnológico disponível.

Sobre a busca do material, ou seja, do seu conteúdo, Caetano Veloso revela:

O que me interessou a princípio foi o problema da música comercial no Brasil. Antes disso o que me interessou foi quebrar o cerco do bom gosto então vigente, então todas as coisas que estavam fora desse cerco começaram a me fascinar mais do que o que estava dentro e eleito, o que estava dentro e eleito começou a me desinteressar. (SOUZA, 1976, p. 110, apud CYNTRÃO, 2000, p. 59).

A respeito das ideias de Caetano Veloso, Cyntrão (2000, p. 59) afirma que seu discurso tinha a “consciência redonda do cacau e a horizontalidade luminosa da praia”, influências de Jorge Amado e Glauber Rocha. Caetano induziu um instinto coletivo, fruto de uma comunicação única de uma cultura de massa fundada na idade tecnológica. A respeito da relação entre a bossa nova e a tropicália, reflete Caetano Veloso (apud SOUZA, 2009, p. 170):

O mau gosto ficou na moda, então de uma certa forma virou a mesma coisa que a bossa nova. Quando eu digo que o meu trabalho e o de Gil não é o mesmo nível da bossa nova é que o nosso trabalho não tem nenhuma característica formal definida. No nosso caso fica mais difícil porque nós nunca propusemos uma solução formal definida, nós alertamos para determinadas coisas que tinham sido esquecidas por causa de um equívoco que houve do bom gosto que veio depois da bossa nova.

Gilberto Gil, por sua vez, fez sentir, em sua produção, os efeitos da poética de João Cabral de Melo Neto, pela clareza seca e pela linguagem límpida, aguda e linear (CYNTRÃO, 2000). O discurso do compositor baiano, tal como o do poeta, é, pois, concatenado, com causa e efeito, dentro do seu rigor sucessivo. Gilberto Gil, com influência pernambucana, marcada pela verticalidade da cana-de-açúcar, pretendia uma obediência a supostas raízes e linhas de força da formação brasileira, ou seja, priorizava a prevalência de elementos culturais.

Essa orientação fica clara quando Gil e Zappa (2013) dão pistas sobre o plano da *inventio* na composição de *Domingo no Parque*. Segundo os autores, a canção foi inspirada pelas histórias da Bahia, de pescadores, negros fortes e gente praieira. Quando Gil pegou o violão, pensou em um som de berimbau, e influenciado pela visão da ciranda de Pernambuco, teve a ideia de que a música deveria se passar na Ribeira e na Boca do Rio, lugares importantes na Bahia.

As reflexões acima podem ser associadas à *inventio*, que Campbell, Huxman e Burkholder (2015, p. 95) elucidam da seguinte maneira:

O termo reflete o entendimento de que, de modo geral, oradores não criam argumentos a partir do zero, mas, sim, apropriando-se e adaptando ideias e materiais que descobriram em pesquisas, ao longo de sua formação, em relatórios de investigação elaborados por outros pesquisadores, em outros discursos ou ensaios e em ideias culturais. Essas ideias e materiais são usados para construir argumentos adaptados às novas circunstâncias, e invenção refere-se à escolha entre as opções argumentativas e disponíveis.

Os autores ainda afirmam que a invenção reflete o papel criativo dos oradores na seleção e adaptação de argumentos e provas em formas mais adequadas à situação, ao auditório e à sua finalidade, e quanto à organização destes em uma unidade que seja eficaz. Uma invenção feita com habilidade requer, do orador, conhecimento de si mesmo, do papel a ser desempenhado e do auditório que se pretende atingir. Requer, também, que ele esteja familiarizado com as provas e os argumentos disponíveis, bem como com a história cultural do assunto.

Mais uma vez, uma compreensão do contexto retórico específico é essencial para fazer escolhas sábias na preparação dos materiais. A esse respeito, podemos citar um pensamento de Caetano Veloso (1979, p. 40, apud CYNTRÃO; LONTRA, 2000, p. 64), que diz: “Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela, não só temos de senti-la, mas conhecê-la. E é este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela”.

Nas canções *Alegria Alegria* e *Domingo no Parque* encontra-se a representação da realidade nacional brasileira em contraponto com os valores tradicionais e consagrados do gosto popular. Trata-se de uma tentativa de captar de forma crítica o gosto das grandes massas brasileiras e o verdadeiro espírito da cultura recriada. Caetano Veloso defende o reinado da cultura nacional, parodia a cultura dos países desenvolvidos e, na contracapa do disco lançado em 1968, rebate as críticas ao enquadramento: “porque eu não quero, porque eu não devo explicar absolutamente nada”.

As provas

As provas em retórica se dividem em extrínsecas e intrínsecas. As primeiras, depois de apresentadas, podem ser manipuladas pelo orador. Tringali (1988) esclarece que essas provas

têm sua fonte num fato, numa circunstância externa, eventual e variável; e que elas dependem de outras esferas de conhecimento. Além disso, é válido acrescentar que essas provas são obtidas graças a pareceres de especialistas – como é o caso das impressões digitais.

As provas intrínsecas também podem ser chamadas de técnicas, pois pertencem à arte, à técnica oratória. São raciocínios (silogismos), exemplos ou provas psicológicas. O exemplo é uma indução baseada na analogia e o silogismo (em retórica, chamado de entimema) é uma forma dedutiva de raciocinar. O silogismo é uma forma de argumentar em que, postas certas premissas, chega-se a uma conclusão. Esse tipo de raciocínio pode ser apodítico (quando consta de premissas verdadeiras e certas), dialético (quando parte de premissas prováveis) ou sofístico (quando a intenção é fazer o falso parecer verdadeiro pelo uso de trapagens formais e materiais). As provas psicológicas exploram a afetividade humana e dividem-se em éticas (vinculadas à imagem que o orador transmite de si) e patéticas (ligadas à comoção provocada por emoções e paixões).

Tratando-se de Caetano Veloso e Gilberto Gil em *Alegria Alegria* e *Domingo no Parque*, podemos considerar que os compositores se valeram de provas intrínsecas e de argumentos patéticos, pois suscitaram paixões no auditório. Isso fica claro quando Caetano Veloso, em depoimento à revista *Veja* do dia 23 de novembro de 1977, declara que “o tipo de otimismo que conseguia vingar na época era um otimismo doentio. A alegria do Tropicalismo era um pouco apocalíptica, um pouco autodestrutiva. Havia algo de masoquismo e tinha que haver” (VELOSO, 1977, apud CYNTRÃO, 2000, p. 57). Gilberto Gil, por sua vez, afirma que “o Tropicalismo influenciou toda uma geração, deu abertura para todo esse espaço psíquico, que se reflete num modo existencial diferente, que se reflete num comportamento social e político” (GIL, 1977, apud CYNTRÃO, 2000, p. 57).

1.10.1b Dispositio

Em retórica, a *dispositio* é a distribuição das partes dentro de um todo, ou seja, é a organização e a montagem do discurso, e propõe um plano, um esquema, um roteiro. Tringali (1988) a exemplifica ao comparar o orador como um general que dispõe os argumentos em ordem de batalha, porque o discurso se compara a uma máquina de guerra.

Ferreira (2010) define a *dispositio* como uma etapa em que os argumentos são organizados e distribuídos de maneira racional e plausível no texto, em busca de uma solução para um problema. Enquanto na *inventio* o orador junta as provas, na *dispositio*, coloca-as no texto em ordem psicológica ou lógica, a fim de constituir uma unidade e, por fim, persuadir.

A forma mais comum da *dispositio* é dividida em quatro partes: exórdio, narração, argumentação (confirmação e refutação) e peroração. De acordo com Ferreira (2010), o exórdio é a introdução de um discurso retórico, o momento em que o orador estabelece identificação com o auditório por meio de um conselho, um elogio, uma censura. O exórdio varia conforme o gênero do texto e é importante para despertar a vontade de ler ou escutar um orador. A narração consiste na exposição dos fatos referentes à causa e assinala o ponto de partida do orador, bem como o ponto de vista que será defendido nas demais partes. A argumentação é a parte mais densa do discurso, onde as provas estão concentradas. Aqui, os pontos de vista são defendidos e os argumentos adversários, refutados. A peroração, por sua vez, corresponde ao fim do discurso.

No exórdio de *Alegria*, *Alegria* percebemos que o verbo caminhar no gerúndio transmite a ideia de uma caminhada contínua, que nada será capaz de interromper. Já o início do discurso de *Domingo no Parque* apresenta os dois personagens principais: José, o rei da brincadeira que trabalha na feira, e João, o rei da confusão que trabalha na construção. O desenvolvimento de *Alegria*, *Alegria* revela-se pelo descontentamento com toda a realidade brasileira da época, com críticas à cultura importada (Cardinales e Coca-Cola), enquanto na narrativa de Gil, José não foi à feira e João não foi à capoeira, ambos foram ao parque, e foi lá que José avistou sua amada Juliana com João. Na peroração, a música de Caetano apresenta uma questão que se coloca diante de todo o desagrado: “porque não???”; *Domingo no Parque* termina com uma tragédia, a fúria de José, que, com uma faca, acabou com seu reinado de brincadeira.

1.10.1c Elocutio

Conforme a explicação de Tringali (1998), podemos definir a palavra elocução a partir da derivação do latim “*elocutio*”, da família do verbo “*eloqui*” – o mesmo que falar, exprimir-

se por palavras, falar com arte. A *elocutio* indica uma etapa que remonta à Antiguidade, já que, nesse período, tratava-se de uma regra escrever o discurso, decorá-lo e, depois, pronunciá-lo em público. Para Tringali (1998), a elocução é o ato de compor, de redigir o discurso. Enquanto na invenção o orador trata do que vai dizer, na elocução, ele trata do modo de dizer. No entanto, é importante observar que essa etapa não diz respeito apenas à simples escritura do discurso, mas que, durante sua realização, se almeja escrever bem, com arte. Logo, a linguagem deve ser qualificada, diferenciada, elaborada, o que requer do orador o domínio completo da língua.

Nesse sentido, Tringali (1988) aponta algumas virtudes da elocução, a saber: correção, clareza, adequação e elegância. Na *elocutio* veem-se rastros da *inventio*. É o que percebemos com clareza na música de Gilberto Gil, composta em versos hexassílabos e trissílabos:

O rei da brincadeira (hexassílabo)

Ê, José! (trissílabo)

O rei da confusão (hexassílabo)

Ê, João! (trissílabo)

Ê, José! (trissílabo)

Outro na construção (hexassílabo)

Ê, João! (trissílabo)

Os demais versos da canção de Gil são livres:

Na semana passada (hexassílabo)

No fim da semana (redondilha menor)

João resolveu não brigar (octossílabo)

No plano da *elocutio*, a canção possui uma sequência narrativa clara: sustenta-se na antítese e é dividida em cenas muito rápidas, que exortam a imaginação pela incompletude. Destacam, primeiramente, os *ethé* das personagens (brincalhão, arruaceiro), depois o fazer (feirante, operário da construção civil). A seguir, o autor localiza as personagens no tempo “na semana passada”, “no domingo de tarde” e destaca o QUERER que as move: João não foi brigar e José foi ao parque. Ao mesmo tempo, relata a “performance” de cada uma delas:

“saiu apressado e não foi pra Ribeira jogar”, “O José como sempre / guardou a barraca e sumiu”.

Como ocorre na narrativa, o autor pontua a origem do conflito: “no parque que avistou”; “Juliana na roda com João”. A resolução se dá com a tragédia do ciúme, atinge o clímax e encontra o desfecho: “Juliana seu sonho, uma ilusão / Juliana e o amigo João”. A resolução do conflito aparece com a tragédia: “Olha a faca”, “Olha o sangue na mão”; e o desfecho: “amanhã não tem feira”, “não tem mais construção”.

Além da clareza, outra característica do poema de Gilberto Gil é a adequação, a mais ampla das virtudes retóricas, uma vez que é ela que garante o ajustamento do discurso às circunstâncias e o equilíbrio de todas as qualidades da composição. Na canção de Caetano Veloso, a adequação e a elegância também são grandes destaques. As rimas toantes usadas pelo compositor (guerrilhas / bonitas, nome / telefone, preguiça / notícia) são de origem *pop* – já que são empregadas no *rock’n’roll* desde os anos 1950, e no *blues* desde os anos 1920 do século passado, nos Estados Unidos – e, ao mesmo tempo, erudita, uma vez que também foram introduzidas nos poemas de João Cabral de Melo Neto, que as assimilou da poesia da língua inglesa modernista, como afirma Rennó (1920)³.

Com base na primeira estrofe da música, encontramos versos em redondilha maior: “Caminhando contra o vento / Sem lenço e sem documento / Eu vou”. Nos versos “caminhando”, “vou”, “me enche”, “eu vou”, notamos a linguagem que traduzia o caminhar de Caetano Veloso. A marcha compassada da canção mostra a presença do som do “O” precedido das letras “T” e “R”, que dá o ritmo a cada verso, bem como reflete a dificuldade ditatorial da época e o disparar das armas, que pode ser notado pela terminação dos três primeiros versos da primeira estrofe e pela presença do fonema “K”: “Caminhando contra o vento / Sem lenço e sem documento / no sol de quase dezembro”.

As figuras de som são constantes devido ao ritmo, também constante, quebrado por palavras e/ou expressões como “eu vou”, no final de cada estrofe. A aliteração pode ser notada tanto na repetição de sons consonantais (consonância) quanto na de sons vocálicos (assonâncias), como nos versos: “Entre fotos e nomes”, “sem livros e sem fuzil, sem fone, sem telefone, no coração do Brasil”, nos quais percebemos a repetição do som do fonema “F”.

³ Informação disponível em: <<http://www.tropicalia.com.br>>. Acesso em 15 jun. 2016.

Nos versos “Caminhando contra o vento / sem lenço sem documento / no sol de quase dezembro”, percebe-se a presença do fonema /k/. Também nos versos “entre fotos e nomes / sem livros e sem fuzil / sem fome, sem telefone / no coração do Brasil”, percebe-se a presença dos sons vocálicos de /em/. O que se repete também nos versos “sem lenço sem documento / no sol de quase dezembro”.

Como já foi mencionado, a elegância, considerada por Tringali (1988) a mais imperiosa qualidade da retórica, foi muito usada por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Não basta a linguagem ser correta, clara e adequada. Pela elegância, a linguagem torna-se artística e realiza-se, então, a função poética da linguagem. A elegância consiste no uso de figuras de estilo, ou seja, nos ornatos da linguagem. As figuras, utilizadas na elocução pelo orador que busca a elegância, ocupam uma parte importante da retórica e também das canções tropicalistas, como veremos mais adiante.

Na *elocutio*, um outro fator significativo é a gestualidade. A esse respeito, Tringali (1988) elucida que a gestualidade é o comportamento do corpo que abrange os gestos em movimento e atitudes ou posturas; é a linguagem do corpo, que fala por meio de gestos e atitudes que acompanham significativamente a pronúncia.

Além da comunicação verbal entre orador e auditório, há a comunicação gestual que comenta e reforça a primeira. A gestualidade coloca em evidência as funções da linguagem, apresenta momentos estéticos, mostra o gesto enquanto gesto, ou promove momentos expressivos – quando os gestos são carregados de emoção –, ou referenciais – quando os gestos estão associados à mímica.

Tringali (1988) ainda explica que os gestos equivalem a palavras, pois são signos formados por um significante e um significado. Há gestos que funcionam como signos naturais, como sorrir ou chorar. Outros atuam como signos convencionais, como dizer que não com um movimento da cabeça. Há, também, os signos imitativos representados pelos recursos da mímica. No III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record (1967), Caetano Veloso entrou no palco com uma expressão muito irada, que chegou a assustar as pessoas sentadas nas primeiras filas da plateia e o casal de apresentadores. Gilberto Gil, como relata Calado (2010), terminou de cantar *Domingo no Parque* com um grande sorriso e os braços abertos.

As mãos e o rosto desempenham um papel na gesticulação. Dentro da gestualidade se destaca uma nova área de investigação: a proxêmica, que estuda a significação da gestualidade em relação com o espaço. Essa relação se torna significativamente expressiva na medida em que o orador utiliza o espaço que o separa do público de modo pertinente: ora se situa num plano mais elevado, ora mais baixo ou no mesmo nível; se distancia ou se aproxima com segundas intenções; se senta, fica de pé, anda, balança. A significação resulta da conotação que o espaço empresta aos gestos. No evento relatado anteriormente, Caetano Veloso manteve um *ethos* de seriedade, a fim de obter total atenção da plateia; Gilberto Gil, aparentemente menos tenso, tocou o violão todo o tempo.

Ainda em relação à postura, mais uma vez Caetano Veloso e Gilberto Gil quebraram paradigmas. Na época, era considerado de “bom tom” que os cantores se apresentassem de *smoking* e as cantoras com vestidos de gala, resquícios de glamour da era dos cantores de rádio. Gilberto Gil usou um terno com dois botões e cor clara (uma tonalidade entre o bege e o cru), e uma blusa por baixo, aparentemente de malha, com gola alta. Além disso, ele se apresentou sem gravata, o que demonstrou uma falta de preocupação em estar de acordo com a formalidade exigida para os cantores em festivais.

As roupas utilizadas pelos componentes do grupo Os Mutantes, que se apresentaram junto com Gilberto Gil, por exemplo, apesar de discretas, também eram diferentes das peças formais normalmente utilizadas nessas ocasiões. Arnaldo Baptista estava com uma espécie de poncho em cor escura e Rita Lee, com um vestido de manga três quartos, com um babado branco na gola, cabelos soltos com franja na altura da sobrancelha – corte de cabelo típico da época –, olhos bem marcados, cílios de boneca e um coração na bochecha. Sérgio Dias, com o cabelo na altura do rosto – fazendo uma referência ao corte de cabelo de cantores londrinos –, vestia uma casaca, calça de cor escura e uma blusa branca de gola, por dentro da calça. O vestuário dos Mutantes fazia lembrar os grupos britânicos de rock, especialmente Os Beatles. Calado (2010) relata que, no momento em que a banda Beat Boys surgiu no palco do teatro Paramount, com suas guitarras e cabelões, vestidos de cor de rosa, já impressionou o público. Quando iniciaram os primeiros acordes de *Alegria Alegria*, Caetano entrou em cena com um paletó *tweed* marrom e uma camisa de gola rolê laranja, bem diferente dos padrões adotados pelos festivais.

As figuras retóricas

No plano da *elocutio*, destacam-se as figuras retóricas que, para Reboul (2004), são recursos de estilo que permitem expressar-se de forma livre (no sentido de não ser obrigado a recorrer a elas para se comunicar) e codificada, uma vez que cada figura constitui uma estrutura conhecida, repetível e transmissível. Segundo o autor, há diferença entre as figuras de retórica e as não retóricas (que são poéticas, humorísticas ou, simplesmente, de palavras). Dessa forma, o pesquisador explica que “uma figura só é retórica quando desempenha papel persuasivo”, e, em seguida, ressalta que as figuras constituem licenças estilísticas que facilitam a aceitação do argumento.

Ainda sobre esses recursos, Tringali (2014, p. 183) afirma que

as figuras são “artifícios estilísticos de linguagem” visando a efeitos estéticos ou utilitários e se caracterizam pelo desvio de uma expectativa num contexto. As figuras se desdobram em quatro níveis: linguístico, estilístico, poético e retórico. As figuras dizem-se linguísticas na medida em que a matéria de que são feitas é a linguagem. Dizem-se estilísticas na medida em que visam ao efeito pela forma facultativa e enfática de tratar a linguagem. Dizem-se poéticas (= estéticas) e retóricas (= utilitárias) em vista da finalidade que almejam. Ou a função das figuras é “*placere*” (= agradar), como as poéticas ou “*prodesse*” (= ser útil), como as retóricas.

Perelman e Tyteca (2014) descrevem duas características indispensáveis para que haja figura: uma estrutura discernível, independente do conteúdo, ou seja, uma forma (sintática, semântica ou pragmática), e um emprego que se afasta do uso “normal” da linguagem cotidiana e, por isso, chama a atenção. Os autores também afirmam que só há figura quando há uma dissociação entre uso formal de uma estrutura e seu uso no discurso. Modo geral, o ouvinte distingue a forma e o fundo da expressão, mas essa dissociação, percebida desde o início, se extingue no decorrer do discurso, quando as figuras assumem todo o seu significado argumentativo.

Em uma dada estrutura, as figuras podem ter o objetivo de dar movimento ao pensamento, de simular paixões, de criar uma situação dramática. Esse é o caso do uso das figuras na música. A seguir, com a finalidade de destacarmos as manifestações da *inventio* na *elocutio*, observaremos a função argumentativa das figuras de retórica (presença, escolha e

comunhão) mais utilizadas por Caetano Veloso e Gilberto Gil nas canções *Alegria Alegria* e *Domingo no Parque*.

As figuras de presença despertam o sentimento de presença do objeto do discurso na mente do auditório. As mais comuns são as figuras de repetição, dentre as quais destacamos a anáfora (figura que constitui a repetição da mesma palavra no início da frase seguinte: “não foi pra lá, pra ribeira, foi namorar”) e a anadiplose (repetição da mesma palavra ou expressão no final de uma frase ou oração e no começo da frase ou oração seguinte). As duas canções de Caetano Veloso e Gilberto Gil estão repletas de repetições. Como exemplos, podemos destacar “eu vou”; “por que não”; “Ê José”, Ê João”; “girando”. O efeito de presença, segundo Ferreira (2010), acontece na construção da frase que ganha um efeito estilístico e, ao mesmo tempo, argumentativo. Quando o orador quer trazer realidades afastadas no tempo e espaço, as técnicas de apresentação são essenciais. O objetivo é criar uma presença na consciência do auditório.

Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014, p. 198) definem a figura de presença do seguinte modo:

Entre as figuras que têm por efeito aumentar o sentimento de presença, as mais simples se relacionam com a repetição, que é importante na argumentação, ao passo que, numa demonstração e no raciocínio científico em geral, ela nada proporciona. A repetição pode agir diretamente; pode também acentuar o fracionamento de um acontecimento complexo em episódios detalhados, apta, como o sabemos, para favorecer a presença.

Segundo Ferreira (2010), há diversas possibilidades de transformar uma figura de estilo em figura argumentativa a fim de criar um efeito de presença que realce o próprio argumento, como por exemplo, dividir o todo em suas partes (amplificação): “a rosa e o sorvete”; terminar com uma síntese do que foi abordado (conglomerado): “eu quero seguir vivendo”; repetir a mesma ideia com outras palavras (sinonímia): “sem lenço e sem documento / nada no bolso ou nas mãos”; insistir em certos tópicos, mesmo já entendidos pelo auditório (repetição); perguntar algo quando já se conhece a resposta (interrogação): “por que não?”; e descrever as coisas de forma tão vivaz que parecem estar diante dos olhos (hipotipose). Nas canções populares brasileiras, destaca-se, dentre todos esses expedientes, a anáfora, que consiste na repetição de palavras ou sintagmas no início das orações ou dos versos.

As figuras de comunhão “são aquelas em que, mediante procedimentos literários, o orador empenha-se em criar ou confirmar a comunhão com o auditório” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2014, p. 201). Essa comunhão é obtida por meio de referências a uma cultura, a uma tradição ou a um passado comuns: “em caras de presidentes”; “não foi na Ribeira jogar – capoeira”.

A alusão é uma das figuras de comunhão que cria ou confirma a comunhão com o auditório, por força de referências a uma cultura, a uma tradição, a um passado comum entre o orador e o auditório. Essa é a relação que os compositores das canções de nosso *corpus* estabelecem com a menção de expressões como “capoeira” e “bancas de revista”. A enálage é uma figura de comunhão que se une a uma figura de presença visando à aproximação com o auditório (o próprio som da capoeira chama a atenção do auditório e cria esse efeito de presença).

A citação também é um recurso em que o autor atesta o que diz com o peso da autoridade e cria uma dependência do auditório em relação ao texto citado. Ela funciona como um argumento de autoridade. O nome da canção *Alegria, Alegria*, por exemplo, teve origem em um bordão utilizado pelo cantor Simonal no programa “Si... monal”, da TV Record, conforme informou o compositor (VELOSO, 2008). Outra citação é a expressão “nada no bolso ou nas mãos”, retirada de um livro de Jean Paul Sartre.

Nas figuras de escolha, um fato é selecionado e contextualizado. Por meio da linguagem figurada, o orador encontra uma maneira de qualificar, caracterizar e interpretar de acordo com seu interesse argumentativo (brincadeira x confusão – escolhida entre tantas outras formas de revelar as personagens). Em Caetano, ressalta-se a visão. É uma metonímia que figura como uma forma de interpretar o mundo.

A perífrase é uma figura de escolha que substitui um nome por uma palavra ou expressão qualificativa. Quando a perífrase se refere a pessoas, recebe o nome de antonomásia (brigão x brincalhão). A correção também é uma figura de escolha e substitui uma palavra ou expressão por outra com o objetivo de modificar o sentido da afirmação. Ferreira (2010) afirma que, dependendo do auditório, o orador se vale de uma das figuras de escolha. O discurso pode ser criado sobre imagens que provoquem a sensibilização do interlocutor. O orador, em busca de emoções, preocupa-se com a expressividade e, assim, a harmonia e a musicalidade do texto são significadas, como os *slides* em Caetano: caras, bombas.

As figuras citadas acima foram bastante usadas por Veloso e Gil. A metáfora é a figura que ocupa destaque nas duas canções. A fim de tentar ludibriar a censura imposta pela ditadura militar, os compositores usaram símbolos para transmitir ideias relacionadas ao que ocorria na política do final dos anos 1960. Desse modo, uma das formas de abordar o assunto, sem utilizar palavras que expressassem diretamente a mensagem que gostariam de propagar, era valer-se da conotação, ou seja, de um sentido figurado com potencial teor argumentativo e persuasivo: a metáfora.

Fiorin (2014, p. 34) define:

A metáfora é uma concentração semântica. No eixo da extensão, ela despreza uma série de traços e leva em conta apenas alguns traços comuns a dois significados que coexistem. Com isso, dá concretude a uma ideia abstrata, aumentando a intensidade de sentido. Poder-se-ia dizer que o sentido torna-se mais tônico. Ao dar ao sentido tonicidade, a metáfora tem um valor argumentativo muito forte. O que estabelece uma compatibilidade entre os dois sentidos é uma similaridade, ou seja, a existência de traços comuns a ambos. A metáfora é, pois, o tropo em que se estabelece uma compatibilidade predicativa por similaridade, restringindo a extensão sêmica dos elementos coexistentes e aumentando a sua tonicidade.

A metáfora, segundo Ferreira (2010), permite uma ampliação dos significados do que se quer dizer. Ela aproxima dois substantivos para ressaltar suas similaridades sem descartar as dissimilaridades. Em retórica, porém, não se pode reduzir a metáfora ao seu papel de comparar ou de explorar criativamente as semelhanças entre as duas entidades, qualidades ou relações. Mais do que isso, ela pode condensar a conclusão de um raciocínio, pode refletir um argumento, e ao analista compete refazer a analogia que lhe deu origem ou que a subsidia para tentar encontrar características persuasivas. As metáforas, na maioria das vezes, são utilizadas para aproximar diferentes campos de conhecimento e podem funcionar como recurso para enriquecer e ampliar os significados ao levar conceitos de um campo do conhecimento para o outro e vice-versa, desde que o auditório reconheça os dois campos e faça as associações pretendidas.

Como exemplos do uso de metáforas nas canções, destacamos, em *Alegria, Alegria*, os versos “caminhando contra o vento / sem lenço e sem documento”, “sem fome, sem telefone / no coração do Brasil” e “sem livro e sem fuzil”. No primeiro caso, caminhar contra o vento é ir contra aos ideais políticos, contra a censura, ou seja, os versos metafóricos configuram uma

denúncia ao abuso de poder. O mesmo sentido pode ser registrado no segundo conjunto de versos. No terceiro, vemos uma denúncia à precariedade da educação brasileira limitada pela ditadura. Em *Domingo no parque*, destacamos “o espinho da rosa feriu Zé” e “o sorvete gelou seu coração”. Nesses versos, entendemos que a ferida e o sorvete dizem respeito, na verdade, à paixão que a visão do envolvimento amoroso entre Juliana e o amigo João desperta em José.

Para Fiorin (2014), a metonímia é uma difusão semântica. O autor explica que, no eixo da extensão, um valor semântico transfere-se a outro, num espalhamento sêmico. Com isso, verifica-se uma aceleração do sentido no eixo da intensidade, uma vez que, ao enunciar um efeito, a figura já anuncia também a causa, suprimindo etapas anunciativas. Segundo o autor, “ao dar sentido à aceleração, a metonímia tem um valor argumentativo muito forte” (FIORIN, 2014, p. 37).

O que traz uma compatibilidade entre os dois sentidos é uma contiguidade, quer dizer, uma proximidade, uma vizinhança, um contato. Desse modo, são metonímias as compatibilidades de causa e efeito, instrumento e autor, lugar e objeto que o caracteriza, símbolo e aquilo que simboliza, coisa e ser que caracteriza, autor e obra, marca e produto, abstrato e concreto, etc. Com a metonímia, estabelece-se uma compatibilidade predicativa por contiguidade, que amplia a extensão sêmica com a transferência de valores semânticos de um para outro dos elementos coexistentes e aumenta sua aceleração com a supressão de etapas de sentido.

Fiorin (2014) defende que a metáfora e a metonímia são processos de construção discursiva. Na esteira de Jakobson (1969), o autor afirma que toda metonímia é superficialmente metafórica e toda metáfora tem uma gradação metonímica, ou seja, “uma metáfora subjaz uma predicação metonímica e sob uma metonímia há uma relação metafórica” (FIORIN, 2014, p. 41). Na canção de Gil, a metonímia está presente nos versos: “a rosa e o sorvete”; “a roda girando”; “a faca e o sangue”; “o sorvete de morango, vermelho”.

A ironia, por sua vez, pode ser definida como um “alargamento semântico”, uma difusão sêmica (FIORIN, 2014, p. 69). Um significado tem o seu valor invertido, e abarca, dessa forma, o sentido x e o seu oposto. Sendo assim, há uma intensificação maior do sentido, pois o orador finge dizer uma coisa para dizer o contrário. A ironia estabelece uma

compatibilidade predicativa por inversão, alargando a extensão sêmica dos pontos de vista simultâneos e aumentando a sua intensidade.

A ironia é uma atitude do orador, utilizada para criar sentidos que vão da graça ao sarcasmo, passando pela zombaria, pelo escárnio, pelo desprezo, etc. A primeira estrofe da canção de *Alegria*, *Alegria* pode ser considerada irônica. Mesmo com as adversidades, o orador segue caminhando: “Caminhando contra o vento / Sem lenço e sem documento / No sol de quase dezembro / Eu vou”.

Dentre as figuras, a alegoria também merece destaque. Cyntrão (2000) elucida que os textos de Caetano Veloso e Gilberto Gil fazem um jogo da linguagem, pois não excluem o contraditório nem privilegiam uma determinada verdade. O “mundo real” perde a sua imagem como totalidade e passa por uma coleção de fragmentos heterogêneos.

1.10.2 Os três tipos de argumentos: *ethos*, *pathos* e *logos*

1.10.2a *Ethos*

Reboul (2004) esclarece que Aristóteles definiu três tipos de argumentos, no sentido generalizante de instrumentos de persuadir: *ethos* e *pathos*, de ordem afetiva, e *logos*, de ordem racional. O *ethos* pode ser concebido como o caráter que o orador deve assumir para inspirar confiança no auditório. É um termo moral, “ético”, definido como o caráter moral que o orador deve parecer ter, mesmo que não o tenha.

A eficácia de um discurso vincula-se sobremaneira à autoridade atribuída ao orador, como esclarece Ferreira (2010). O *ethos* pode ser entendido como um conjunto de traços de caráter que o orador mostra ao auditório para dar uma boa impressão e, nesses traços, estão contidas as atitudes, os costumes, a moralidade. Não importa se o orador é ou não sincero, pois a eficácia do *ethos* é distinta dos atributos reais de quem assume o discurso.

Na *Arte Retórica* de Aristóteles, encontramos o conceito do termo *ethos*:

Obtém-se persuasão por efeito do caráter moral, quando o discurso procede de maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de confiança. As pessoas de bem inspiram confiança mais eficazmente e mais rapidamente em

todos os assuntos, de modo geral; mas nas questões em que não há possibilidade de obter certeza e que se prestam a dúvida, essa confiança reveste particular importância. É preciso também que este resultado seja obtido pelo discurso sem que intervenha qualquer preconceito favorável ao caráter do orador. (ARISTÓTELES, 1985, apud FERREIRA, 2012, p.20-21)

Na música popular do Brasil, o *ethos* amplia o vínculo entre o social e o individual, convoca as diferentes percepções sensoriais, aumenta o *gestus*, isto é, a capacidade humana de mover o mundo por meio de símbolos, e ocasiona súbitas surpresas da alma, movidas pelas paixões (amor, raiva, desejo, alegria, tristeza, calma, cólera, inveja, ciúmes...) que pulsionam a melodia, movimentam o corpo e o interior do ser (FERREIRA, 2012). Dessa forma, a canção também possui um *ethos*, pois letras e músicas se transformam em únicas. Palavras e música movem paixões.

Na canção *Alegria, Alegria*, o *ethos* revela-se lutador, a favor da liberdade e contra a repressão militar. Já *Domingo no Parque* mostra, em um primeiro momento, o *ethos* das personagens José e João (reis da brincadeira e confusão), mas com o desenrolar da história, José, enfurecido, torna-se o rei da confusão. Mais que isso, tanto na canção de Caetano Veloso como na de Gilberto Gil, o *ethos* apresentado é o de ousadia, na busca de ressignificar a cultura popular brasileira.

1.10.2b Pathos

A palavra *pathos* é de origem grega e está ligada às paixões, emoções ou, simplesmente, às opiniões. Reboul (2004) define o *pathos* como o conjunto de emoções, paixões e sentimentos que o orador deve suscitar no auditório com o seu discurso. Diferente do *ethos* – caráter assumido pelo orador –, o *pathos* “funciona” como o caráter psicológico dos diferentes públicos, aos quais o orador deve adaptar-se.

Para Meyer (2007, p. 39), o *pathos* é “o conjunto de valores implícitos das respostas fora de questão, que alimentam as indagações que um indivíduo considera como pertinentes”, ou seja, um conjunto constituído pelas respostas das questões do auditório sobre suas paixões, emoções ou opiniões. Sempre que estamos apaixonados, passamos da pergunta para a resposta, não distinguindo mais as verdadeiras qualidades. Diante das respostas dadas pelo

orador, o auditório pode aderir, recusar, completar, modificar, permanecer no silêncio, aprovar, reprová-lo ou manifestar desinteresse pela questão tratada.

De acordo com Tringali (2014), Cícero apresentou as seguintes paixões na obra *De Oratore*: amor, ódio, ira, inveja, misericórdia, esperança, alegria, medo, mágoa. Para o tratadista romano, o amor e o ódio são as paixões fundamentais. Por seu turno, Aristóteles (1985), primeiro autor ao expor sistematicamente o conceito de *pathos*, define a paixão como o que move e impulsiona o homem para a ação (*práxis*). As paixões são como guias do agir do homem e estão relacionadas à moralidade, à virtude (*areté*) e ao vício. O homem que domina as suas paixões e age bem é considerado virtuoso, bom. Já aquele que se deixa levar pelos seus impulsos é vicioso, mal.

Nota-se, aqui, uma intersecção entre o *pathos* e o *ethos*, já que, segundo Aristóteles (2012), são três as causas que tornam persuasivos os oradores, sejam elas: a prudência, a virtude e a benevolência. Esses traços de caráter são importantes a ponto de determinarem a persuasão, sem a necessidade de demonstrações. O modo como é possível mostrar-se prudente e honesto deve ser deduzido das distinções que se faz relativamente às virtudes, uma vez que, a partir de tais distinções, é possível alguém apresentar-se a si próprio sob algum aspecto.

Para Aristóteles (2001), as paixões são as causas que fazem alterar os seres humanos e que introduzem mudanças nos seus juízos, na medida em que comportam dor e prazer. Afirma o filósofo:

por paixões quero significar os apetites, a cólera, o medo, a audácia, a inveja, a alegria, a amizade, o ódio, o desejo, a emulação, a compaixão, e de um modo geral os sentimentos que são acompanhados de prazer ou sofrimento [...]. (ARISTÓTELES, 2001, p. 37)

Favaretto (2007, p.29) afirma que, na “era tropicalista”, a realidade do público era apaixonada, frequentemente maniqueísta. Havia agressividade e desprezo contra tendências experimentalistas, assim como uma recusa da importação de formas, ritmos e estilos. Mesmo matizada, a atitude desses grupos gerou uma consciência participante, um auditório esclarecido, politicamente avançado.

Das paixões do tropicalismo, podemos destacar a ira, a alegria e a amizade. Aristóteles (2012) afirma que a ira é um desejo acompanhado de dor, que encoraja a praticar vingança

explícita por causa de algum desprezo manifestado contra alguém ou contra pessoas de nossa convivência, sem haver razão para isso. A ira é acompanhada de um certo prazer, consequência da esperança que se tem de uma futura vingança. De acordo com o filósofo, o homem alimenta a ideia de vingança e essa representação lhe inspira um prazer semelhante ao que se produz nos sonhos. Para Aristóteles (2012), o orador deve dispor os seus ouvintes à ira por meio do discurso, representando seus adversários culpados por aquilo que a provoca e como sujeitos dotados de um caráter capaz de a excitar.

A calma é um apaziguamento e uma pacificação da cólera. Os oradores que desejam acalmar um auditório devem trabalhar contra aqueles que estão irritados ou agiram contra a própria vontade. Foi o que, de certa forma, fez Caetano no festival, tanto que, ao final da canção, as vaias recebidas no começo foram substituídas por palmas.

Ao articularmos sobre o universo das paixões, cabe destacar a extensão que Gilberto Gil (2013, p. 86) atribui ao afeto:

O afeto pra mim é quase como uma hipertrofia, ele tem uma capacidade de dar nó, de me tencionar inteiro e exigir lágrimas e exigir efusão em grau exagerado [...]. Amores e amizades foram elementos cênicos importantes na confecção desse palco, que é o palco da vida. Eu sou completamente envolvido pelo afeto. Isso teve também um papel importantíssimo na forma como fui me expressar como músico, como poeta.

1.10.2c *Logos*

O importante para a retórica, segundo Meyer (2007), é a relação entre *ethos* e *pathos* por meio da linguagem (*logos*). Os gregos definiam *logos* como a palavra escrita. Alguns filósofos começaram a usá-la como o conceito filosófico que determinava a razão. Contudo, *logos* diz respeito à argumentação. Ainda segundo o autor, o *logos* pode expressar as perguntas e as respostas, preservando sempre as suas diferenças.

Segundo Aristóteles (2012), há três formas de argumentação: a que se baseia no *ethos*, ou seja, no caráter do orador; a que se baseia no *pathos*, isto é, nos sentimentos do auditório; e a que se baseia nos próprios argumentos. Nas canções de Caetano Veloso e Gilberto Gil, a

argumentação está baseada no *pathos*, no sentimento despertado pelas canções e pelo olhar revolucionário trazido pelos compositores.

1.11 O discurso retórico: persuadir e convencer

Ferreira (2010) elucida que Aristóteles apresentou a possibilidade de uma dialética que levasse em conta a aparência de verdade, ou seja, uma representação da verdade que se sustentasse do polêmico, dos conhecimentos prováveis, que nascem quando não há certezas ou evidências lógicas. Dessa maneira, as opiniões se entrelaçam e se configuram em crenças, valores que se adequam às relações sociais, políticas e econômicas. Para o autor, “o discurso retórico se configura pela intenção de persuadir um auditório que se encontra diante de uma questão polêmica” (FERREIRA, 2010, p.15).

Favaretto (2007, p. 29) ilustra o raciocínio dialético durante o período tropicalista do seguinte modo:

O tropicalismo nasceu dessas discussões, que já exauriam, inclusive por força da repressão. Propunha outro tipo de discussão, substancialmente distinta das anteriores como tática cultural, como proposta ideológica e relacionamento com o público.

A primeira função da retórica, de acordo com Ferreira (2010), advém do seu conceito mais antigo: persuadir. Para tanto, o orador se vale de meios racionais e afetivos, pois a razão e o sentimento, em retórica, se misturam em um complexo inseparável. O termo *persuadir* se origina de *persuadere* (*per* + *suadere*). O prefixo *per* significa “de modo completo”. *Suadere* equivale a “aconselhar”. Persuadir, portanto, é levar a alguém a aceitar um ponto de vista; não se valer a palavra como imposição, mas de modo habilidoso. É importante ainda considerar que a persuasão contém em si o convencer (*cum* + *vincere*), equivalente a vencer o opositor com sua participação, por meio de provas lógicas, indutivas ou dedutivas.

Para Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014), persuadir é melhor que convencer, porque a convicção não passa da primeira fase que leva à ação. Por isso, o autor propõe que se chame de persuasiva uma argumentação válida apenas para um auditório particular, e de

convvincente, aquela que deveria obter a adesão de todo ser racional. Nas canções analisadas, os oradores buscam a persuasão por meio da novidade, do choque cultural, da contracultura.

Favaretto (2007, p. 30) elucida a persuasão nas canções populares:

Era uma posição definidamente artística, musical. Rearticulando uma linha de tradição abandonada desde o início da década, retomando pesquisas do modernismo, principalmente a antropofagia oswaldiana, rompeu com o discurso explicitamente político, para concentrar-se numa cultura “primitiva”, que, pondo de lado a “realidade nacional” visse o Brasil com olhos novos.

Para um orador chegar até seu auditório de forma sutil e segura, deve ter destreza e habilidade para descobrir o ponto de intersecção entre os participantes do ato retórico. É necessário conhecer aquele a quem se pretende conquistar para que a conquista possa se concretizar. A utilização das regras retóricas estabelecidas por Aristóteles é o que garante o efeito de persuasão desejado. O ato retórico é um processo dinâmico, e não um ato estanque. Esse movimento permite ao orador fazer as adaptações necessárias no discurso, tornando-o adequado a cada contexto retórico específico e a cada etapa da argumentação.

Tringali (1988) explica que a persuasão é um gênero que compreende três modos de ação, a saber: o convencer (por meio de provas lógicas que podem ser indutivas – os exemplos –, ou dedutivas – os argumentos); o comover (persuadir por meio da emoção) e o agradar (encantar).

Se associarmos retórica e música, não será difícil entender que, assim como no discurso retórico, uma característica fundamental para o envolvimento racional e afetivo do auditório encontrava-se na persuasão, ou seja, na tentativa de promover um acordo a respeito de uma questão discutível. Favaretto (2007, p. 29) mostra, por exemplo, que os tropicalistas buscavam nitidamente a persuasão do auditório: “não havia [...] interesse pelo experimentalismo, e sim pelo estabelecimento de uma linguagem adequada à conscientização do público”.

Como vemos, a retórica não se desassocia dos acontecimentos culturais. A música também não. Embora sejam artes seculares, evidenciam o discurso de uma sociedade e seus “gestos” culturais. Retórica e música, portanto, imbricam-se no processo de constituição cultural.

1.11.1 O orador

Para Aristóteles (1985), o orador é simbolizado pelo *ethos*: a sua credibilidade se assenta na sua honorabilidade, na sua virtude, no seu caráter e na confiança que nele se deposita. O *ethos* em evidência determina o papel do orador na retórica. Segundo Reboul (2004), é no *ethos*, definido como caráter moral, que o orador deve parecer ter moral mesmo que não a tenha. Quando pensamos em autores de canções brasileiras e constituição do *ethos*, o inusitado e a irreverência funcionam como instrumentos para a constituição da credibilidade do orador. Os oradores tropicalistas em questão, Caetano Veloso e Gilberto Gil, eram integrantes de equipes universitárias que discutiam a realidade nacional e acompanhavam a revolução cultural que se manifestava. O *ethos* que caracterizava os estudantes era de inconformidade, revolta, frente à situação política e até cultural do país.

Campbell, Huxman e Burkholder (2015) ressaltam que o orador é o que pode ser definido como oportunidade ou desafio para a ação retórica. Podemos considerar Veloso e Gil como desafios, uma vez que revolucionaram suas apresentações no festival. Uma forma de influência é a impressão sobre o orador (que, no caso dos tropicalistas, não foi boa, pois foram recebidos com vaias pelo público). Aristóteles (1991, apud CAMPBELL; HUXMAN; BURKHOLDER, 2015) sugere que o caráter do orador pode ser a melhor influência, mais perigosa que os argumentos, as provas ou mesmo as necessidades e motivações do público. Os autores apontam que o *ethos* está associado à credibilidade como um dos três caminhos de persuasão, junto com o *pathos* e o *logos*. O *ethos* diz respeito ao modo como as qualidades valorizadas por uma cultura ou grupo são refletidas pelo orador e à atitude de membros de um público (auditório) em relação a ele.

Tringali (2014, p. 77) afirma que o vínculo entre o orador e o auditório é o discurso:

O discurso é o instrumento de trabalho do orador do qual ele se serve para persuadir o auditório. Diante de uma questão discutível, o orador toma partido, resume sua tese numa proposição, faz a partição do que vai expor, narra o que for indispensável, reúne a argumentação, organiza o discurso, vaza o material numa linguagem apropriada e florida e, se vale a pena, envereda aqui e ali por uma digressão. Se as circunstâncias permitirem, decora o que redigiu e, no momento marcado, dirige a palavra sublinhada por gestos aos seus ouvintes, visando persuadi-los a aceitar sua opinião como a mais provável.

Consoante Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014, p. 361):

A interação entre orador e discurso seria a característica da argumentação, oposta à demonstração, pois no caso da dedução formal, o papel do orador é reduzido ao mínimo: aumenta à medida que a linguagem utilizada se afasta da univocidade, à medida que o contexto, as intenções e os fins adquirem importância.

Ademais, os autores ressaltam que o orador deve inspirar confiança, pois sem ela seu discurso não merece crédito. Se o orador fornece um contexto do discurso, o último será determinado pela opinião do auditório sobre o orador. Isso é claro na entrada de Caetano e Gil no palco, na postura do auditório do início ao fim das apresentações das canções *Alegria*, *Alegria* e *Domingo no Parque*, que mostraremos com mais detalhes a seguir. Devido à interação constante entre o juízo que se faz do orador e aquilo que se faz de seu discurso, podemos inferir que quem argumenta expõe, até certo ponto, seu prestígio, que cresce ou decresce consoante os efeitos da argumentação.

Para Campbell, Huxman e Burkholder (2015), a construção do *ethos* também está relacionada à participação do auditório no ato retórico, uma vez que ele completa os detalhes, faz ligações com base em suas experiências ou tira conclusões baseadas no conhecimento de um contexto comum ou nos valores que compartilha com o orador. O personagem percebido a partir da *performance* do orador influencia o público em sua decisão de colaborar ou não na criação do ato retórico, porque essas percepções são sinais de experiências compartilhadas, atitudes e valores que, por sua vez, levam à identificação, o que facilita a participação ativa na criação e na elaboração dos argumentos.

O caráter do orador está relacionado a dois processos retóricos importantes: a identificação e a participação. O primeiro se estabelece com base em percepções de semelhança, o segundo, com base em pistas fornecidas pelas palavras do orador, que sugerem experiências e conhecimentos compartilhados. Os dois influenciam as formas pelas quais o público interpreta as mensagens e em que medida se dispõe a complementar os detalhes ou a fazer inferências com base em declarações presentes no ato retórico.

Ainda sobre a relação entre o orador e o auditório, Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014) explicam que, para que a argumentação se desenvolva, faz-se necessário que o auditório esteja atento. Por isso, os autores defendem que a argumentação se faz notar com

mais vigor quando o orador fala a um auditório particular. É também necessário destacar que esse contato (entre orador e auditório) não se refere somente às condições prévias da argumentação, mas é fundamental para o seu desenvolvimento. A argumentação efetiva precisa trazer o auditório o mais próximo possível da realidade. O conhecimento que se pretende conquistar é uma condição prévia para qualquer argumento eficaz.

Campbel, Huxman e Burkholder (2015) ressaltam que, em Aristóteles, há a descrição do que contribuía para a construção do *ethos* de um orador na Antiguidade e a vinculação do conceito à sabedoria demonstrada sobre as verdades sociais (*phronésis*), à competência (*aretê*) e à evidência de que os oradores estavam bem-intencionados (*eunoia*). Aristóteles acreditava que os membros da *pólis* eram influenciados pela demonstração de bom senso sobre questões práticas, por indícios de habilidade ou conhecimento do orador e por manifestações de que ele tinha em mente o melhor para a sua comunidade, visando não apenas aos interesses próprios.

Veloso e Gil sabiam que a música poderia influenciar o auditório e, por isso, apresentaram uma contracultura em suas canções. As palavras de Veloso (2008), por exemplo, denunciam o reconhecimento do caráter argumentativo das composições do período, já que, em algumas ocasiões, ele assume que, com a criação de *Alegria, Alegria*, pretendia levar a termo uma ambição grandiosa e profunda, relacionada a suas convicções políticas e culturais.

1.11.2 O auditório

Segundo Tringali (2014), o orador é a causa eficiente do discurso, ao passo que o auditório é a causa final. O discurso é feito em função do auditório. O orador nunca deve perder de vista o auditório para o qual destina o seu discurso. Cabe-lhe persuadir o auditório, convencê-lo, comovê-lo, agradá-lo; pois quem argumenta o faz sempre a alguém, com o propósito de mudar a opinião de outrem ou de transmitir-lhe uma nova ideia. O valor de um discurso se mede pelo efeito exercido.

Ainda de acordo com Tringali (2014), o resgate da retórica aristotélica empreendido por Perelman trouxe consigo a revolução do conceito de auditório, concebido, a partir das

formulações do filósofo polonês, como uma construção do orador. Nesse sentido, o auditório, estabelecido por uma relação “*in praesentia*”, é definido como “o conjunto daqueles a quem o orador pretende persuadir” (TRINGALI, 2014, p. 80).

Essa concepção, assentada nos estudos retóricos, pouco mudou com o tempo. O auditório do III Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record (1967), era formado por um público intelectualizado de classe média, composto, prioritariamente, por estudantes brasileiros. Campos (2012) observa que os auditórios dos festivais, de maneira geral, não entravam em discussões estéreis e acadêmicas. Queriam uma música, ou mudavam de opinião e ponto. O mesmo público que havia vibrado com a simplicidade de *A Banda*, de Chico Buarque, por exemplo, delirava com as músicas elaboradíssimas e podava de maneira impiedosa as realizações populistas um ano depois.

Mello (2010), por seu turno, explica que a plateia dos festivais era formada em sua maioria pela juventude estudantil, sintonizada com o movimento musical que falava a realidade da sociedade brasileira, tanto que era capaz de desvendar, nas letras e nas músicas, a insatisfação com a ditadura militar e com a impossibilidade de expressar suas ideias. O auditório dos festivais dava às canções um conteúdo revolucionário; a partir desse momento, as canções do festival passaram a ter como bordão o protesto contra a ditadura militar. Quando não eram músicas de protesto, a plateia dava um jeito de convertê-las. Se não pudessem ser convertidas, o auditório as rejeitava e tratava de derrubá-las.

Em relação ao auditório particular, Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014) explicam que toda argumentação que visa a um auditório oferece um inconveniente, o de que o orador, na medida em que se adapta ao modo de ver de seus ouvintes, arrisca-se a apoiar-se em teses que são opostas. O público brasileiro, especificamente – e, nesse sentido particular, no plano linguístico-social –, foi muito bem caracterizado por Mello (2010), quando afirmou que a plateia dos festivais, formada, em sua maioria, pela juventude estudantil, estava sintonizada com aquele movimento musical que falava da realidade social brasileira. Tão sintonizada que, ao menor sinal, era capaz de decodificar, nas letras e nas músicas, aquela realidade de insatisfação com a ditadura militar e com a impossibilidade de expressar suas ideias e predileções. Era necessário fazer com que a canção parecesse inocente a ponto de a censura não perceber, mas a plateia, sim.

Para Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014), no auditório particular, a extensão do auditório tradicional varia indefinidamente e pode constar de uma única pessoa, de um colegiado, de uma grande assembleia ou de qualquer audiência alcançada por meios modernos de comunicação. Não basta ao orador falar ao auditório, ele tem que estabelecer com ele um laço de atenção, procurando obter, a princípio, a benevolência e a docilidade. O discurso só será eficaz se promover uma negociação e um acordo entre orador e audiência.

O orador se esforça por influenciar os ouvintes, persuadindo-os a aceitar a sua opinião como a melhor. Nesse empenho, concentra-se toda a atividade do orador, que não impõe verdades absolutas, mas opiniões que pareçam mais prováveis. Para que isso aconteça, ele deve lidar com o conjunto de opiniões já aceitas e assimiladas pelo seu público, que sempre pode aceitar ou não a opinião do orador. Há uma relação solidária entre orador e auditório. Eles se condicionam mutuamente.

Àquele que profere o discurso cabe arrebatá-lo, explorando suas paixões e seus valores morais. O discurso retrata o auditório, uma vez que parte de opiniões aceitas por ele. Logo, no contato entre os interlocutores do discurso retórico, a comunicação não é determinada apenas pelo orador, mas também pelo auditório, que interpreta a mensagem, constituída, em sua essência, de opiniões. Quando consideramos os discursos de nosso *corpus*, vemos que Veloso e Gil exortaram muito bem as paixões do auditório, uma vez que instigaram a ira dos ouvintes.

De acordo com Fiorin (2014), os argumentos mudam de acordo com o auditório, o espaço e o tempo. O orador, para construir seu discurso, precisa conhecer seu auditório, sobretudo no que respeita ao *pathos*, isto é, ao estado de espírito dos ouvintes. Dessa forma, concluímos que argumentar bem exige conhecer o que move ou comove o auditório a que o orador conduz a sua mensagem e que Caetano e Gil conheciam bem o auditório que enfrentavam.

1.11.3 Os lugares

Segundo Tringali (2014, p. 151), os lugares-comuns retóricos “são nomes que representam conceitos de onde se tiram argumentos que valem para várias circunstâncias”.

Ferreira (2010), por seu turno, explica que os lugares são grandes armazéns de argumentos, utilizados para estabelecer acordos com o auditório, e que possuem um objetivo preciso: persuadir. São sustentados por raciocínios que, quando exteriorizados, constituem os argumentos. Quando o orador diz algo, vale-se de um momento da invenção – etapa que consiste em procurar, em uma espécie de armazém (lugar retórico), uma forma de criar um argumento que mova seu auditório. Os lugares, portanto, estão ligados à exploração da hierarquia de valores do auditório, reforçam a intensidade da adesão que suscitam e ficam à disposição do orador para citação dos argumentos.

Ao estudar a invenção, Aristóteles criou uma disciplina denominada Tópica. Assim, era possível ao orador encontrar os lugares (*topói*) onde se iniciavam as provas. A classificação aristotélica não é, no entanto, nada facilitadora, já que um grande número de lugares é elencado na obra do filósofo. Dentre eles, podemos destacar o lugar do acidente, da definição, da divisão, da etimologia, do gênero, da espécie, da diferença, da propriedade, da casualidade, dos termos contrários, entre outros.

Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014) simplificaram os *topói* em duas grandes divisões: lugares da qualidade e da quantidade. Para eles, o lugar da qualidade consiste na afirmação de que algo se impõe sobre os demais de sua espécie por ter mais qualidade, por ser melhor: “o lugar da qualidade redundante na valorização do único, que, assim como o normal, é um dos pivôs da argumentação” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2014, p. 100). O valor do único pode se expressar por sua objeção ao comum, ao corriqueiro, ao vulgar. O único é original, difere-se dos demais e, por isso, agrada a multidão.

Pelo uso desse lugar, evita-se a repetição. A intenção do orador é fazer com que algo pareça inesgotável, misterioso, não classificável com facilidade. A qualidade única torna-se um meio para obter o sufrágio do maior número. Aristóteles (1932, apud PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2014) não se contenta em enunciar o lugar. Ensaia uma explicação, relaciona com a pessoa, com o esforço. O raro concerne sobretudo ao objeto; o difícil, ao sujeito como agente. Em síntese, podemos dizer que, tanto para Aristóteles (1932) quanto para Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014), a importância argumentativa do lugar da qualidade se assenta na observação de que apresentar uma coisa como difícil ou rara é um meio de valorizá-la.

Já o lugar da quantidade “constitui uma premissa maior subentendida, mas sem a qual a conclusão não ficaria fundamentada” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2014, p. 97). Segundo os autores, Aristóteles (1932) aponta alguns exemplos do uso desse lugar quando cita que um maior número de bens é preferível a um menor número, que o bem que serve a um maior número de fins é preferível ao que é menos útil, ou que o que é mais duradouro e estável é preferível ao que é fugaz e inconstante. É possível observar que a superioridade em questão se aplica tanto aos valores positivos como aos negativos, no sentido de que um mal duradouro é um mal maior do que um mal passageiro.

Para Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014), é o lugar da quantidade, isto é, a superioridade do que é admitido pelo maior número, que fundamenta as concepções de democracia e todas aquelas que se assemelham ao senso comum. O lugar quantitativo do duradouro permite, também, valorizar a verdade como o que é eterno, em comparação com as opiniões instáveis e passageiras.

Os mesmos pesquisadores consideram que o lugar da quantidade está relacionado à preferência concedida ao provável, ao fácil. Sendo assim, a maior parte dos lugares que tendem a mostrar a eficácia de um meio será um lugar da quantidade. Apenas o lugar da quantidade autoriza a assimilação, a passagem do que expressa com frequência um aspecto quantitativo das coisas, a norma que afirma que tal frequência é provável e que cumpre conformar-se a ela.

Apesar de defenderem que todos os lugares podem ser reduzidos aos da qualidade e da quantidade, Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014) admitem a distinção dos lugares de ordem, do existente, da essência e da pessoa. O lugar de ordem mostra a superioridade do anterior sobre o posterior. Nesse sentido, a causa é superior ao seu efeito. O lugar do existente demonstra a superioridade do que existe, do que é atual, real, sobre o possível, eventual ou impossível. A argumentação que recorre a esse lugar apoia-se em um acordo sobre a realidade. Cabe ao orador, nesse caso, tentar vislumbrar um aspecto inesperado, uma mudança de nível, uma nova concepção do que já foi vivido a partir do acordo inicial.

O lugar da essência enfatiza a superioridade dos indivíduos que representam a classe a que pertencem, que encarnam uma função. Segundo Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014), o lugar da essência não diz respeito à atitude metafísica que afirma a superioridade da essência sobre cada uma de suas encarnações – e que é fundamental num lugar de ordem –, mas o fato

de conceder um valor superior aos indivíduos que são considerados representantes bem caracterizados dessa essência: trata-se de uma comparação entre indivíduos. Esse lugar também confere valor ao que requer um esforço.

Por fim, o lugar derivado do valor da pessoa garante que o argumento incida “sobre o mérito de um ato realizado por uma pessoa para ressaltar a dignidade, a autonomia, a coragem, o senso de justiça” (FERREIRA, 2010, p. 75). Quando o orador explora o lugar derivado do valor da pessoa, estabelece hierarquias muitas vezes indispensáveis no ato retórico, já que, nesse caso, o humano é ressaltado sobre todas as coisas. De acordo com Ferreira (2010), outros lugares, explorados nos discursos políticos e publicitários contemporâneos podem ser adicionados a essa lista, tais como: o lugar da juventude, da beleza, da sedução, da saúde, do prazer, do *status*, da diferença, da tradição, da modernidade, da autenticidade e da qualidade/preço.

Quanto às canções tropicalistas, destacamos as considerações de Campos (2012), que, ao comentar sobre a decisiva contribuição de Caetano Veloso e Gilberto Gil para a nova fase da música popular brasileira, iniciada com o movimento tropicalista, resalta a exploração dos lugares da modernidade e da autenticidade nas composições do período. Graças à utilização desses expedientes retóricos, as canções da tropicália passaram a ser reconhecidas pela recriação dos elementos folclóricos em termos atuais (pelos Beat Boys e Mutantes), bem como pela liquidação virtuosa e rápida da pendência nacionalista-cosmopolita, o que acabou por provar que o rompimento das barreiras impostas à criação artística pode se dar de forma popular e eficaz.

Capítulo 2

Retórica e música popular brasileira: as interfaces do *ethos*

2.1 A música no Brasil

Quase nada se sabia sobre a vida no Brasil até a chegada dos portugueses, que encontraram as terras do continente chamado América povoadas por povos indígenas que viviam em função da natureza e, por certo, com limitações culturais – embora estas não fossem muito superiores às aquelas exibidas por todos os povos em suas origens.

Grande parte desses indígenas associava a música, usada nos rituais religiosos, ao universo transcendente (ACQUARONE, 1948). A música sempre foi ligada às origens, aos mitos fundadores, e sua finalidade era, além da socialização, o culto, a ligação com os ancestrais, o exorcismo, a magia e a cura. Os cânticos indígenas existiam em função da dança e constituíam uma forma única de expressão religiosa, nostálgica e longa, com notas agudas, sempre acompanhada pelo som dos chocalhos e por movimentos variados como o bater dos pés e das mãos. Os índios cantavam e dançavam para celebrar os fatos da vida doméstica, como nascimento, a união dos casais, a morte, etc.; ou os acontecimentos ligados a certos fenômenos naturais como colheitas, plantios, migrações ou caçadas. Cantavam também em favor da natureza: do sol, do trovão, da lua cheia e das árvores.

Como caráter socializador, a música estava presente em festivais grupais, delimitados por faixas etárias e estados afetivos, como informa Acquarone (1948, p. 100):

Era, portanto, nas cerimônias rituais que se encontravam as primeiras manifestações da música aborígine, no Brasil, consubstanciada em curtos desenhos rítmicos e melódicos. Em todos os aspectos da vida tribal repontam esses primeiros vestígios musicais; mesmo porque, como sucede na generalidade dos povos primitivos, nossos índios sofriam a fascinação da música, utilizando-se dela nas suas cerimônias sociais e litúrgicas.

O pastor, missionário e escritor francês Jean de Léry chegou ao Brasil em 1557, na ocasião da invasão francesa ao Rio de Janeiro, e foi o primeiro cronista a registrar a música, a dança e os rituais dos índios. Ele descreve:

Essas cerimônias duraram cerca de duas horas e durante esse tempo os quinhentos ou seiscientos selvagens não cessaram de dançar e cantar de um modo tão harmonioso que ninguém diria não conhecerem música. Se, como disse, no início dessa algazarra, me assustei, já agora me mantinha absorto em coro ouvindo os acordes dessa imensa multidão e sobretudo a cadência e o estribilho repetido a cada copla: *Hê, he ayre, heyrá, heyrayre, heyra, heyre, uêh*. E ainda hoje quando recordo essa cena sinto palpitar o coração e parece-me a estar ouvindo. (LÉRY, 1972, p.164-165).

Bueno (2011) esclarece que os indígenas preferiam instrumentos de sopro, mas também usavam instrumentos de percussão, que poderiam ser de madeira, couro de animais, taquara, cascos de árvores, ossos de animais ou, até mesmo, ossos humanos, como a gaita e a flauta, feitas com o fêmur e a tíbia dos inimigos mortos em combate. Os instrumentos mais usados eram o toré (espécie de gaita), trombeta de jurupary (considerado sagrado), búzios, flautas verticais, transversais e nasais, flautas de pan, flauta uauapé, membychuê (buzina), trocano (bombo), maraca (muito usado para marcar o ritmo das danças), bastões de ritmo e bastões sonoros, guizos, apitos, assobios e chocalhos (usados nos braços, pescoço, tornozelos e cintura).

Apesar de Jean de Léry ser o primeiro cronista a registrar a música brasileira, a mais antiga referência à música indígena, segundo Kiefer (1976), é a *Carta A El Rey Dom Manuel*, de Pero Vaz de Caminha, que faz menção aos índios e à música da seguinte maneira: “E olhando-nos, assentaram-se. E, depois de acabada a missa, assentados nós à pregação, levantaram-se muitos deles, tangeram corno ou buzina e começaram a saltar e a dançar um pedaço” (CAMINHA, 1968, p. 43).

De acordo com Bueno (2011), durante três séculos, o Brasil foi dominado pela colônia portuguesa e, dela, recebeu a maior parte da influência que construiu a música brasileira. As marcas dessa origem podem ser sentidas tanto na música erudita quanto na popular, uma vez que foram os portugueses que introduziram a maior parte do instrumental, o sistema harmônico, a literatura musical e uma parcela das formas musicais cultivadas no país ao longo dos séculos – mesmo que diversos desses elementos não sejam de procedência estritamente

portuguesa –; além da língua, da instrução, da religião, dos costumes, dos usos e tradições. Os portugueses também trouxeram para o Brasil instrumentos como a guitarra, a flauta, a viola e o bandolim. Com os jesuítas (trazidos pelo primeiro governador-geral Tomé de Souza), vieram os primeiros harmônicos; depois, os clavicórdios (instrumentos com teclas) e as espinetas (instrumentos de cordas, dotados de teclado).

O musicólogo Francisco Curt Lange fala sobre os jesuítas na história da música:

Nem se deve atribuir, visando a apologética da Ordem, uma atividade musical aos jesuítas no Brasil que não houvessem transcendido o princípio da catequese e do serviço normal, dentro da liturgia, para se elevar a regiões artísticas superiores, como a polifonia a capela ou a homofonia a vozes mistas e orquestras. Já o disse com toda a honestidade o grande historiador Serafim Leite S. J., deixando completamente de lado qualquer exagero, na sua obra *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil (1540-1760)*. Diz aí o Pe. Serafim, segundo o referido autor: “Na realidade, nenhum padre ou irmão foi cantor ou músico ‘por ofício’, ainda que o fossem além do que era estritamente exigido pelo sacerdócio [...]”. (LANGE, 1966, p.42, apud KIEFER, 1976, p. 11-12)

De acordo com Acquarone (1948), a atuação dos jesuítas foi de grande interesse para a Coroa Portuguesa, pois, muitas vezes, eles ocuparam áreas disputadas com a Espanha. Duzentos e dez anos após a chegada, a Companhia de Jesus havia se estabelecido por toda a costa do Brasil. Com a missão de catequizar e educar, os missionários perceberam na música um meio de cativar os índios, que eram fascinados pelos cantos e músicas trazidos da Europa. A atuação musical dos jesuítas influenciou tanto na formação cultural brasileira como na criação específica de identidades culturais e regionais.

Os padres jesuítas foram os primeiros fundadores de escolas de música instrumental no Brasil. Nesse momento, o ensino dava ênfase a instrumentos como a flauta, o violino e o órgão, por serem ideais para o acompanhamento das vozes nos cantares das igrejas. Além disso, os religiosos aproveitaram a disposição inata dos índios e aceitaram, assimilaram e incorporaram os ritmos e os instrumentos dos nativos. Dessa forma, a música transformou-se no melhor suporte de catequese nos séculos XVI e XVII. De maneira geral, a arte “nasceu” dentro das igrejas e foi uma poderosa aliada na catequização dos índios: no Brasil, a pintura, a escultura, a decoração, a ornamentação das capelas, a música e o teatro começaram a se desenvolver no âmbito do catolicismo, e apenas mais tarde ganharam independência.

Acquarone (1948) afirma que os jesuítas presumiram que o teatro poderia agir na imaginação dos índios. Dessa maneira, surgiu a ideia da representação dos autos, exibidos nos adros das capelas ou em terrenos com palco armado, ao lado das igrejas. Nesse momento, a figura central da catequese era o padre José de Anchieta, caracterizado por Acquarone (1948) como talentoso e culto, pois empregou suas atividades e conhecimentos em benefício dos trabalhos da missão. Anchieta estudou com interesse a língua tupi e escreveu uma gramática a respeito dela. Além disso, ensinou o latim e o espanhol, junto com as aulas do catolicismo; compôs versos e cantigas com temas cristãos, com o objetivo de desenvolver o espírito religioso; e escreveu diálogos que abordavam a lição divina aplicada aos que se entregavam aos vícios e à imoralidade, aos quais chamou comédias.

O teatro de Anchieta foi imitado por outros missionários, que, em outros pontos do território, passaram a oferecer espetáculos parecidos aos índios e aos povoadores da colônia. Nos autos e nas comédias misturavam-se personagens do catolicismo, do paganismo, e os heróis guerreiros dos índios tupis e tamoios, além de seres fabulosos e animais das florestas. O interessante não era exatamente o contexto dos autos, mas a música e a dança que os compunham e que constituíram as primeiras manifestações musicais no Brasil.

O padre Manuel da Nóbrega, em 1549, iniciou um curso no Colégio dos Jesuítas da Bahia, onde um mestre capela, de nome Francisco Vacas, ensinou boa música de vozes, coros e instrumentos. Acquarone (1948) nos informa que de lá saíram músicos que, sem preocupações religiosas, passaram a difundir o que haviam aprendido a grupos de músicos populares, fora dos muros conventuais. No Rio de Janeiro, o ensino criava incremento, pois, junto ao latim; os padres ensinavam música e cantocho nos seminários de órfãos. Se havia povoamento, a música estava lá.

Manuel de Nóbrega julgava a música tão necessária ao trabalho da catequese que chegava a considerá-la uma segunda religião. Acreditava, sobretudo, que, com a música e a harmonia, conseguia-se arrastar atrás de si todos os indígenas da América, já que eles prezavam muito a música, a ponto de respeitarem a vida dos inimigos prisioneiros que se revelassem músicos ou cantores. Se pensarmos na doutrina do *ethos* citada por Nasser (1997), a música indígena, guardadas as devidas distinções entre a concepção de música na Grécia antiga e a contemporânea, se ajustaria ao *ethos enthousiastikón*, pois era com o auxílio da música que os índios transcendiam, chegavam a um estado de inconsciência e estabeleciam

contato com o que consideravam divino. Ao saberem dessa importância, os jesuítas a exploraram convenientemente e empregaram a música e a poesia como elementos de persuasão nos trabalhos da catequese.

O mais antigo som brasileiro de que temos registro é o cateretê, um tipo de música e dança de origem indígena (tupi-guarani), mais tarde, influenciado pela coreografia dos negros (CALDAS, 2010). Dispomos de poucas informações acerca do cateretê praticado pelos indígenas. A forma de colonização portuguesa praticada pela Igreja fez com que esse ritmo desaparecesse rapidamente e sem possibilidade de registros.

Os jesuítas trouxeram o cantochão gregoriano, melodia sem acompanhamento, em que eram cantados os textos da liturgia católica. Em 1650, foram encontrados os primeiros instrumentos que acompanharam a linha melódica desse canto: cravo, órgão e fagote. Caldas (2010) explica que, nesse momento, ocorreu o primeiro hibridismo musical na colônia: a fusão do cateretê com o cantochão. Mas não por acaso. A música, ao ser usada pelos jesuítas como recurso para a catequese dos povos indígenas, servia como um instrumento ideológico da política colonialista portuguesa.

O padre Aspiculcueta Navarro (?-1582) foi um dos pioneiros nessa prática, já que foi o primeiro jesuíta a aprender o idioma indígena. Ele ensinou os curumins a cantarem orações religiosas em substituição às canções indígenas, que em nada se identificavam ao ritual litúrgico. De forma lenta e progressiva, houve a descaracterização da cultura indígena na colônia. Caldas (2010, p.10) descreve esse processo:

Enfileirados (e não mais em círculo, como na tradição indígena do cateretê) e muito bem-comportados, os curumins cantavam sempre em frente às igrejas para atrair os fiéis. O objetivo era, se possível, lotar a igreja durante as missas. Mais ainda que simplesmente descaracterizar, tínhamos a paulatina destruição do indígena mediante o aniquilamento de sua cultura: substituir as danças-rituais, sua música, suas batidas de pés no chão, seus volteios de corpo, sua coreografia e seu canto coletivo pelo cantochão gregoriano era determinar também sua extinção. Tudo significaria, futuramente, a própria perda da sua identidade.

Conforme expõe Caldas (2010), a música dos jesuítas substituiu a música indígena até mesmo nas aldeias. As flautas de ossos, trombetas de crânios humanos e animais deram lugar ao cravo, ao órgão e ao fagote, produtos da cultura musical europeia. O índio se sensibilizava com a sonoridade do canto gregoriano, trazido à colônia pelos jesuítas. As tribos alcançadas

pelos catequizadores – ou a maior parte delas – ficavam aglomeradas em forma de aldeamentos, o que facilitou o acesso dos jesuítas e a consequente dilapidação dos costumes culturais indígenas que não interessassem à Igreja. Entre esses costumes, incluíam-se a música, a dança e o próprio sistema de crenças, o culto a diversos elementos como a chuva, o sol, a lua etc. O objetivo era fazer o indígena acreditar apenas no deus da Igreja Católica.

Ainda de acordo com Caldas (2010), a música foi transformada em mais um produto religioso, instrumento de manipulação política da Igreja a serviço do expansionismo português, assim como outros setores (da cultura, da economia e das relações sociais), o que nos faz pensar em um *ethos praktikón*, pois de certa maneira, a música produziu ações e, sobretudo, mudanças.

Para Alencar, Ramalho e Ribeiro (1994), além de ocupar as terras da colônia, o trabalho dos jesuítas trazia os índios para aldeamentos próximos dos núcleos urbanos e os capacitava para a execução de tarefas que atendiam aos interesses dos colonizadores. Nesse contexto, o conhecimento e a divulgação das línguas indígenas eram fundamentais. As cantigas e orações foram traduzidas e surgiram as primeiras gramáticas das línguas indígenas, como a de José de Anchieta, em 1595, ou do Padre Luis Figueira, em 1621. Bons exemplos de textos publicados nesse período são as orações *Pai Nosso* (Oraison Dominicale em Sauvage) e *Ave Maria* (*Salutation Angelique*) (Anexo 1).

2.2 Contribuição africana

O povoamento da costa brasileira nos dois primeiros séculos após a descoberta pelos portugueses foi condicionado pelos ciclos econômicos do pau-brasil e da cana-de-açúcar, o que marcou a presença do negro no Brasil e com ele, sua música. Os africanos chegaram ao país no final do século XVI, com alguns instrumentos musicais, entre eles, o atabaque, o agogô, o berimbau, o carimbo, o caxambu, o ganzá, a marimba e o triângulo; além de guizos, campainhas, bombos, tan-tans, assobios, trombetas, flautas de cana, sinetas de ferro, entre outros (ACQUARONE, 1948).

Também é de origem africana o nosso primeiro gênero musical, o lundu, modificado, no Brasil, pelo contato com ritmos indígenas como o cururu e o cateretê (TINHORÃO, 1970).

O termo “lundu” deriva de calundu (religião africana). A mais antiga referência ao lundu data de 1780, em uma carta do governador de Pernambuco ao governo de Portugal, na qual eram comunicadas as danças negras proibidas e denunciadas à Inquisição. O lundu seria, em princípio, uma dança de natureza híbrida, criada pelo encontro entre os batuques dos escravos e as particularidades musicais de regiões como Angola e Portugal.

Da África, o lundu herdou a base rítmica e a malemolência. O objetivo da dança era o cortejo amoroso entre os casais, que acontecia na roda de batuques. Ao iniciar, a mulher se dirigia ao centro da roda, de modo sensual e provocativo, e despertava a atenção do homem, que se levantava para seguir seus passos. Após uma recusa inicial, a mulher aceitava o cortejo e a relação se estabelecia por meio da umbigada. A canção de ritmo gingado era acompanhada por versos com apelo humorístico e amoroso. Da Europa, o lundu aproveitou características ligadas à dança, como o estalar os dedos, a melodia e a harmonia, além do acompanhamento de instrumentos como o bandolim. Em Portugal, recebeu instrumentos de corda.

Ao final do século XVIII, de acordo com Keifer (1976), o lundu evoluiu como uma forma de canção urbana e tornou-se uma dança popular de salão. Em 1820, transformou-se e passou a ser chamado de lundu-canção, nome dado pela fina aristocracia da época, que se apropriou de mais um produto lúdico-cultural do escravo. Ao mesmo tempo em que aumentou sua importância social pela apropriação das classes superiores, o ritmo se descaracterizou, perdeu seus traços vitais e sua identidade com o escravo negro. Quando saiu das ruas e entrou nos palácios, ficou com sua sobrevivência comprometida. Apareceu outro lundu, com transformações estéticas introduzidas pela aristocracia. A cítara, a viola e o violão, tocados nas ruas para os lunduzeiros dançarem, cederam lugar ao piano nos salões imperiais. O lundu como dança de rua, praticado pelos negros, mulatos, ladinos, boçais e crioulos foi proibido por ser considerado libidinoso, indecente, escandaloso; mas depois, na medida em que começou a substituir ou disfarçar os aspectos mais indecentes, o ritmo deixou de ser proibido e passou a ser dançado em salões aristocráticos.

No lundu-canção, a coreografia desapareceu e restou apenas a música, com um discurso literalmente modificado. Desapareceu também a bolinagem, a sensualidade, a malícia, toda a sutileza erótica e estética (CALDAS, 2010). Foi com essas alterações que o lundu se incorporou ao universo aristocrata imperial e perdeu sua função mais importante, que era a de propiciar a mobilização e aumentar o grau de sociabilidade entre as classes populares.

O lundu-canção, encerrado nos salões da aristocracia imperial, deixou de ser elemento de agregação. O que ocorreu foi a perda de elementos primitivos: no choque entre as culturas, a cultura popular se adaptou a uma nova realidade e acompanhou as transformações sociais do período (Anexo 2).

Foi pelo lundu, como registra Mário de Andrade na obra *Ensaio sobre a música brasileira: pequena história da música e aspectos da música brasileira* (1972), que o negro deu à música brasileira duas de suas características mais importantes: a sistematização da síncopa e o uso da sétima abaixada (sol a sol descendente, sem alteração). A própria estrutura rítmica do lundu exigia um acompanhamento de instrumentos afro-brasileiros como atabaque, agogô, marimba, triângulo e cuíca. Até o violão obedeceu ao mesmo critério de execução dedilhada dos instrumentos de corda africanos.

De todo modo, apesar de ter sido descaracterizado, o lundu deixou um grande legado à cultura musical brasileira (CALDAS, 2010). No Neoclassicismo, em 1787, com as *Cartas Chilenas*, de Tomás Antonio Gonzaga (1744-1810), apareceram os melhores depoimentos sobre a força coreográfica do lundu. O poema descreve com precisão e humor o aspecto de luxúria, mas, ao mesmo tempo, telúrico desse ritmo (Anexo 3).

Foi por isso que os documentos oficiais da corte brasileira apresentaram o lundu como ritmo/dança licencioso e indecente, que deveria ser banido pela sociedade. Para o colonizador, o *ethos* indecente prevaleceu, pois provocou a fraqueza na moralidade (*ethos malakón*). Para angariar a adesão do auditório, o lundu ganhou um *ethos* de requinte e perdeu suas características. No entanto, como nos lembra Caldas (2010), a proibição do ritmo nas ruas, a partir do último quartel do século XVIII, tornou-se ineficiente a longo prazo. Mesmo não sendo apresentado publicamente, o lundu atravessou o tempo e tornou-se um dos pilares da música brasileira.

Tringali (2014) defende que a música não é neutra; ao contrário, sempre assume uma atitude e defende um ponto de vista. Nesse sentido, o *logos* apresentado pelo lundu despertou *pathos* de euforia, alegria. Na doutrina do *ethos*, baseada nos estudos de Nasser (1997), o *ethos ethikón* pode caracterizar o período, pois demonstrava a força e o ânimo da cultura trazida pelo negro. O objetivo persuasivo era o agradar (*delectare*), com toda a alegria e sensualidade.

2.3 A música no século XVIII – Família Real

Bueno (2011) atesta que até 1808, antes da chegada da família real, a música no Brasil era basicamente sacra. As igrejas possuíam coro, mestre de capela e um organista. Segundo o pesquisador, uma das primeiras festas comemorativas da chegada de D. João VI teria sido a missa cantada pelos alunos da escola dos Jesuítas na capela de Santo Inácio de Loyola, da Fazenda de Santa Cruz, sob direção do padre José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830). Nunes Garcia era um homem mulato, expoente da relação entre os músicos negros e a corte, e ganhou ascensão pública em 1798, quando foi designado mestre de capela da Sé do Rio de Janeiro. Nas cerimônias de boas-vindas da família real, D. João tomou conhecimento do talento surpreendente e cativante do religioso e, a partir desse primeiro contato, convidou-o a compor obras de grande prestígio e refinamento, como a Missa de Nossa Senhora da Assunção. O caso de Nunes Garcia constituiu uma situação exemplar e notória porque ocorreu em meio à exuberância da corte portuguesa, em um contato direto desse sujeito com o centro de poder político, econômico e cultural lusitano.

Com a vinda de D. João VI, em 1808, e a instalação da corte no Rio de Janeiro, o panorama social transformou as atividades musicais, que, até aquele momento, se restringiam a pequenos grupos isolados. Aqui, a corte não tinha a mesma grandeza da corte em Portugal; por isso, D. João VI mandou buscar da Europa alguns artistas, como Debret, Tauany, irmãos Ferrez, entre outros. Bueno (2011) assevera que a chegada de músicos estrangeiros ao Brasil fez com que compositores daqui escrevessem novas obras. As orquestras ganharam também um número maior de músicos e de instrumentos. Dessa forma, a música sacra adquiriu ares de música lírica, tornando-se cada vez mais parecida com o que se ouvia nos teatros de ópera da Europa.

Iniciou-se um rompante modernizante, caracterizado pela implantação mais intensa da civilidade europeia no Brasil. Nesse processo, o campo musical foi um dos alvos privilegiados pelas mudanças, materializadas com a criação da Casa de Ópera (destinada às músicas profanas) e da Capela Real (destinada à música sacra). Os dois espaços eram reconhecidos por abrigarem obras de altíssima qualidade, muito semelhantes ao que ocorria em Portugal. Dessa forma, a Capela Real da nova sede do império lusitano foi instituída nos moldes da Capela lisboeta, famosa na Europa por reproduzir à altura os mestres italianos da

época. Por meio dos dois espaços, aquilo que se considerava a tradição do bom gosto musical português foi mantida na América, atendendo às exigências da corte.

Bueno (2011) acrescenta que muitos viajantes europeus deixaram registradas suas impressões sobre a arte da música na nova corte de D. João VI. Essa passagem informa que os músicos da Capela Real eram majoritariamente negros e que isso fez as oportunidades para esses músicos aumentarem, pois os permitia adentrar no mundo das relações com a nobreza. Nessa época, a principal forma de atividade profissional do músico era a execução da música religiosa, na igreja ou fora dela, em atividades litúrgicas ou não. Além da música sacra que atendia às demandas das igrejas matrizes, irmandades religiosas leigas e das câmaras de todas as vilas do Brasil, havia a música instrumental erudita e as representações cênico-musicais, executadas nas Casas de Ópera e em espaços mantidos por particulares. Mesmo os cantores e instrumentistas dedicados à execução de músicas profanas prestavam seus serviços às igrejas, pois nela que se concentrava grande parte da música erudita praticada na América portuguesa.

Nesse período, a música teve caráter impecável, seletivo, estrangeiro, com predominância de sons vindos de outros países e de cunho religioso. De acordo com Nasser (1997) e a doutrina do *ethos*, um *ethos praktikón* pode classificar o período, pois mudou todo o conceito musical que existia no Brasil antes da chegada da família real. A chegada de músicos estrangeiros movimentou até mesmo os músicos que estavam aqui, transformando a música e a sociedade do período.

2.4 A música no Brasil Imperial

No início do século XIX, foi exigido o imediato retorno da corte para o reino português, a fim de restaurar a dignidade metropolitana e o estabelecimento de uma Monarquia Constitucional, além da restauração da exclusividade de comércio com o Brasil. Bueno (2011) relata que D. João deixou o Brasil em 1821 e levou todo o ouro que havia no banco, o que agravou a crise financeira que ameaçava a estabilidade da ainda colônia. Com o retorno de D. João, seu filho Pedro assumiu o posto de Príncipe Regente e agradou muito um grupo político que defendia a permanência da família real. D. João sonhava que D. Pedro pudesse herdar o trono de Portugal e manter a união dos dois reinos. Porém, as tentativas do

governo constitucional de Lisboa de fazer o reino reverter à condição de colônia aceleraram o processo de emancipação. D. Pedro proclamou a Independência em 1822, e foi aclamado Imperador Constitucional e Defensor Perpétuo do Brasil com o título de D. Pedro I.

Bueno (2011) revela que a música sofreu com o impacto político que atingiu o Brasil nessa época. Com a independência, a Capela Real foi transformada em Capela Imperial. Após o retorno da Corte a Portugal, as artes e as ciências não tiveram um cultivo sistemático, pois a política ocupava todo o tempo e não abria espaço a cogitações de ordem cultural por parte dos seus líderes. Era uma época de um novo estado de coisas, no qual a política ocupava o centro das atenções.

O mesmo autor narra que o Primeiro Império ou Primeiro Reinado durou de 1822 a 1831, do início da regência de D. Pedro I até a sua volta a Portugal. Nesse período, a música religiosa foi decaindo e novos teatros foram abertos, dando espaço a artistas estrangeiros e companhias de óperas. Graças a essa nova configuração, registrou-se um acréscimo no número de representações de óperas por companhias estrangeiras e os anúncios de professores de piano, canto e guitarra, de fabricantes de órgãos e de afinadores de instrumentos musicais passaram a ocupar os jornais.

D. Pedro I gostava muito de música e foi aluno de Sigismundo Neukomm e de Marcos Portugal (BUENO, 2011). De acordo com os historiadores, o imperador recebia as visitas mais importantes com algum instrumento em punho e, por vezes, ele próprio dirigia as execuções da Capela Imperial. Tocava instrumentos como fagote, violino, trombone, clarinete, flauta e rabeca. Autor do Hino da Independência, fez arranjos para banda e demonstrou profundo conhecimento de teoria e harmonia. D. Pedro também fez o Hino Nacional de Portugal, composto a bordo da corveta que o levou do Brasil após abdicar o trono, e que se manteve oficial até a Proclamação da República, em 1889. Também compôs peças eruditas e sinfonias. Tinha boa voz, costumava cantar e tocar cravo ou guitarra ao mesmo tempo. A par das atividades ligadas à igreja, o teatro e a música eram o grande passatempo cultural do Império e a família imperial era considerada a protetora da música, dos artistas e dos intelectuais.

O Segundo Império, ou Segundo Reinado (1840 a 1889), compreendeu o período da maioridade de D. Pedro II até a Proclamação da República. Essa foi, sem dúvida, uma fase muito fecunda para a vida musical no Brasil. Nesse momento, nasceram as sociedades

musicais, os clubes de música e novos teatros, e o interesse dos compositores nacionais recaiu principalmente sobre a ópera. Bueno (2011) nos conta que, em 22 de janeiro de 1840, na cidade do Rio de Janeiro, aconteceu o primeiro baile de máscaras no Hotel Itália, em uma feliz tentativa da alta sociedade da época de D. Pedro II de importar o estilo do carnaval de salão de Veneza, na Itália.

O Segundo Império foi também a época do surgimento dos teatros de revista (gênero que misturava teatro com música e dança e abordava os principais fatos da época de forma crítica e humorística). O gênero, criado em 1859, foi fortemente influenciado pelas revistas europeias. Artur Azevedo seria o maior nome do novo meio e o responsável por dar a ele um estilo considerado realmente brasileiro, consolidando-o em 1880, quando se tornou um veículo importante de difusão da música popular nacional. Grandes compositores e maestros passaram pelo teatro de revista, tais como Chiquinha Gonzaga, Nicolino Milano, Paulino Sacramento e outros. Bueno (2011) explica que, a partir de 1920, o gênero começou a decair diante do rádio, dos cinemas-teatros e dos shows musicais.

Com a decadência do teatro de revista, companhias italianas trouxeram cantores e instrumentistas que por aqui ficaram. Além disso, houve uma invasão de músicas populares de toda a Europa: a valsa, a polca e a quadrilha. Era a época do Romantismo no Brasil e um grande número de compositores surgiu. No entanto, merece destaque o nome de Antonio Carlos Gomes, o mais importante compositor de ópera brasileiro, maestro e multi-instrumentista. Carlos Gomes tornou-se célebre ao compor a sua primeira e mais famosa obra, *O Guarani*, ópera baseada no romance de José de Alencar e representada com grande sucesso no Teatro Alla Scala, em 19 de março de 1870, sob a regência do maestro Terziani. Com essa obra, Carlos Gomes foi consagrado como um dos grandes compositores líricos da Europa, nomeado Cavaleiro da Ordem da Coroa, na Itália, e da Ordem de São Tiago de Espada, em Portugal.

Conforme expõe Napolitano (2005), nesse período, a música como profissão era vista como uma forma de trabalho artesanal, ou seja, como coisa feita por escravos. A atividade de músico era considerada um trabalho realizado a partir de regras de ofício, e não como talento natural, ou seja, poderia ser caracterizada, na doutrina do *ethos*, como *malakón*, sinônimo de fraqueza. A atividade musical no plano da interpretação era realizada por negros e mestiços,

alguns ainda escravos, que eram altamente qualificados e se mantinham concentrados no aperfeiçoamento de suas técnicas.

2.4.1 A modinha

De acordo com Bueno (2011), a expressão “modinha”, que designa um tipo de composição musical muito popular no país, deriva do termo “moda”, utilizado em Portugal, acrescido de um diminutivo que faz uma alusão à extensão reduzida das canções quando comparadas a outras formas eruditas. No fim do século XVII, ao longo do Primeiro Império, a modinha surgiu e criou raízes definitivas no Brasil, por meio das obras de Cândido Inácio da Silva e José Maurício Nunes Garcia. Ao longo das regências e do Segundo Império, ela se tornou obrigatória nos salões da corte, ao lado do lundu. No fim do Império, a modinha enfim se modernizou, saiu dos salões e se tornou uma das matrizes da seresta brasileira. Compositores como Xisto Bahia e Catulo da Paixão ficaram famosos nessa fase. Contudo, foi o músico e poeta Domingos Caldas Barbosa quem deu forma à modinha, acrescentando à sua composição versos de um lirismo pré-romântico.

Como um produto musical da aristocracia, a modinha teve requintes de erudição, pois muitos de seus componentes (ritmo, instrumentos, passes, tessitura musical) foram retirados da ópera italiana. Mas tudo isso, segundo Caldas (2010), mudou. O discurso adquiriu características mais brasileiras, compatíveis com um sentimento nativista emergente na sociedade brasileira do período colonial. Em 1775, o poeta Caldas Barbosa escandalizou a rainha de Portugal pela forma direta e maliciosa de dirigir seus versos às mulheres. Como no lundu, também nas modinhas de Caldas dava-se ênfase às coxas e ao remelexo. Mas, ao contrário do ritmo de origem africana, a modinha saiu dos grandiosos salões para as ruas. A aristocracia passou a dividir com o homem do povo o prazer de dançar e cantar os seus versos. Assim, a modinha passou a ter duas versões: a vulgar e a aristocrata, visto que grande parte da aristocracia insistiu em mantê-la apenas nos salões imperiais, principalmente entre os anos de 1709 e 1840.

Dos últimos anos do século XVIII até a segunda metade do século XIX, a modinha passou a interessar aos músicos de escola. O novo gênero se transformou em canção típica de

salão e precisou aguardar o advento das serenatas à luz dos lampiões de rua, nos últimos anos do século XIX, para retornar à tradição de gênero popular pelas mãos dos tocadores de violão. A esse respeito, Tinhorão (2013a, p. 24-25) comenta:

Enquanto isso não se deu, a modinha de salão – trazida de torna-viagem ao Brasil com a corte do Príncipe Dom João, a partir de 1808 – enfrentou durante mais de meio século o equívoco dos compositores ligados à Capela Real, e, a partir de 1841, ao Conservatório de Música da Capital do Império, chegando a confundir-se com árias de óperas italianas, o que explica sua voga inclusive nos teatros, interpretada por cantores líricos estrangeiros, como a famosa soprano Augusta Candiani.

De acordo com Caldas (2010), a modinha possuía um ritmo fácil e uma poesia marcada pela influência do Romantismo, o que contribuiu para transformá-la em mais um gênero da canção popular. No entanto, é importante sublinhar que a acomodação ao cancionário popular envolveu uma mudança de curso na história desse tipo de composição. De meados do século XIX até 1930, a modinha enveredou por um caminho novo: de som, ritmo e poesia muito próximos do erudito, transformou-se em som, ritmo e poesia populares. E manteve-se assim. Chegou mesmo, nesse período, a dividir com o lundu a hegemonia na música popular brasileira. Contudo, conquistou para si um grande mérito, já que a modinha cantada e tocada nas ruas e esquinas criou a maior boemia brasileira, que foi a serenata. Nesse momento, seu nome foi modificado, sendo, por vezes, chamada de valsa ou de canção.

Pouco mais tarde, danças como a polca e a valsa tornaram-se febres musicais no Rio de Janeiro e trouxeram uma alegria que contrastava com a melancolia lírica das modinhas. O piano tomou conta da cidade, alimentou as casas de edição de partituras e acrescentou, ao mercado municipal, a base de partituras de polcas, modinhas e valsas. Napolitano (2005) relata que as salas de estar das famílias do Império possuíam um piano para que as moças da corte pudessem aprender a tocar o instrumento, uma questão de etiqueta social.

Segundo o autor, as marcas da sociedade tradicional ainda eram fortes, apesar das transformações da segunda metade do século XIX. O fim do século foi marcado por uma contradição estética: por um lado, um tipo de produção artística voltada para si, satisfeita e bem-pensante (a arte e a literatura, o mundanismo e o cosmopolitismo) e, por outro lado, uma pesquisa mais séria, impulsionada pelos estudos de ensino superior de autoria de críticos e historiadores. Esta segunda vertente correspondeu ao maior grau de expressão alcançado pela

cultura popular urbana. Grupos foram organizados dentro de bairros deram origem às sociedades carnavalescas, às escolas de samba e aos conjuntos de chorinho, uma das mais perfeitas sínteses musicais da cultura brasileira.

Segundo Napolitano (2005), a modinha agradava ao público por trazer, sobretudo na forma clássica, uma melancolia e uma erudição nas letras e interpretações adquirida ao longo do II Império (Anexo 4). No entanto, por volta de 1871, o cenário musical brasileiro viu surgir um tipo de composição que se constituía como uma contraface “semierudita” da modinha: o choro (também chamado de tango brasileiro). Henrique Alves de Mesquita e Ernesto Nazareth foram os maiores compositores do gênero. O choro foi formado por um quarteto chamado ideal: dois violões, cavaquinho e flauta. Mais tarde, no século XX, essa base musical recebeu alguns outros instrumentos e ficou conhecida como regional.

Muitos músicos, no entanto, antecederam os chorões, todos reunidos em torno de Joaquim Antonio Calado (Calado Jr.) e outros artistas como Viriato Figueira da Silva, Capitão Rangel, Luisinho, Saturino. Esses músicos, de origem pobre, mestiços, compunham canções que não revelavam apenas as “almas das ruas”. Nesse momento da música brasileira, merece destaque a figura de Chiquinha Gonzaga. Nada comportada para os padrões da época, Chiquinha foi compositora de polcas, tangos, peças musicais e marchinhas (gênero criado por ela). Para Caldas (2010), a arte e o comportamento de Chiquinha Gonzaga não se resumiram apenas em popularizar um gênero musical; sua trajetória marcou a música brasileira até o começo do século XX (Anexo 5).

2.4.2 O maxixe

Conforme as exposições de Caldas (2010) e Bueno (2011), o maxixe foi um gênero muito popular surgido no Rio de Janeiro por volta de 1875, com andamento musical, estrutura melódica e coreografia baseados numa mistura entre o lundu, o tango argentino e a habanera cubana. É considerado o antecessor do samba e talvez tenha nascido da tentativa de adaptar os ritmos da moda, como a polca, o schottish e a mazurca, à tendência de brancos, negros e mestiços, o que deu à dança associada ao ritmo passos complicados com volteios e requebros.

É importante considerar que o surgimento do maxixe teve um papel relevante na sobrevivência do lundu: primeiro, porque herdou e manteve a estrutura melódica; depois, porque resgatou a coreografia proibida associada às composições de origem africana. Esse gênero devolveu às ruas e aos bailes de gafieira do Rio de Janeiro – e não aos salões imperais – todos os movimentos sensuais, insinuantes e eróticos que caracterizavam a evolução coreográfica do lundu. A sociedade carioca, perplexa, não conseguia entender o que estava acontecendo.

Esse era o tempo da República Velha, um momento histórico em que não existia mais o sistema oligárquico vivido no período imperial. A aristocracia, formada pela nobreza palaciana e seus segmentos, perdia espaço e poder para a burguesia e a classe média que emergiam graças ao começo da industrialização no Brasil, principalmente nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro. No que diz respeito à relação entre a música e a nova constituição da sociedade brasileira, Caldas (2010) esclarece que o surgimento de uma nova classe social, a do proletariado, foi fundamental para a consolidação do maxixe como ritmo popular, não só pelo fato de dançá-lo, mas também por reproduzi-lo socialmente, determinando sua sobrevivência até chegar ao samba.

Com toda a transformação pela qual passou a sociedade brasileira (abolição dos escravos, fim do império, proclamação da República, início do ciclo econômico industrial), o maxixe, ou lundu-maxixe – como também foi chamado –, ainda era visto como escandaloso por alguns segmentos da sociedade, que o denominavam uma “heresia social”, seja pela dança sensual ou pelo uso frequente da gíria carioca quando cantado.

A condenação do maxixe era grave a ponto de assumir-se que quem dançasse estaria aceitando a excomunhão da Igreja, já que, na época, a instituição tinha domínio absoluto sobre seus fiéis e se declarava veementemente contrária à execução do ritmo. Apesar disso, o maxixe se manteve em evidência do fim do século XIX ao início do século XX, quando foi exportado para a Europa e Estados Unidos da América. Um marco desse processo foi a apresentação da marchinha *Taí* pela cantora e atriz portuguesa naturalizada brasileira Carmen Miranda, na Broadway e em Hollywood, em 1931 (Anexo 6 e Anexo 7).

2.4.3 O choro

Conforme mencionamos anteriormente, o “choro” nasceu durante o Segundo Império, provavelmente em meados de 1870, no Rio de Janeiro, pela reunião de pequenos grupos instrumentais formados por modestos funcionários dos Correios e Telégrafos, da Alfândega e da Estrada de Ferro Central do Brasil, que se reuniam nos subúrbios cariocas com suas flautas, cavaquinhos e violões. Segundo Bueno (2011), a mágoa e a nostalgia deram nome ao gênero, que tinha na improvisação uma condição básica. Os participantes dos grupos eram chamados de chorões, por isso o nome “choro”.

Para o folclorista Luís da Câmara Cascudo (2012), o vocábulo “choro”, que designa algumas composições musicais, deriva de “xolo”, tipo de baile que reunia os escravos das fazendas: de xolo, o termo chegou a xoro e, posteriormente, a choro. Para Ary Vasconcelos (1977), o termo liga-se à corporação musical por intermédio dos choromeleiros, mestres de capela que exerciam a profissão de músicos, atuantes no período colonial. Tinhorão (2013a), por sua vez, explica que a origem do termo choro se deu por influência da sensação de melancolia transmitida pelas baixarias do violão (o acompanhamento na região mais grave desse instrumento); e o músico e autor Henrique Cazes (1999) defende que o termo decorreu do jeito nobre e sentimental de abraçar as danças europeias.

No início, o choro era considerado apenas uma forma abraçada de os músicos da época tocarem os ritmos estrangeiros populares naquele tempo, como os europeus xote, valsa e polca, além do lundu. Bueno (2011) ressalta que o choro só tomou forma na primeira década do século XX, apesar de sua história haver começado em meados do século XIX, período em que as danças de salão passaram a ser importadas da Europa. O autor ainda acrescenta que a abolição do tráfico de escravos, em 1850, provocou o surgimento de uma classe média urbana (comerciantes e funcionários públicos, de origem negra em sua maioria) que se interessou por esse gênero musical e fomentou o seu desenvolvimento. Desse modo, o choro incentivou o florescimento de uma forma de música urbana brasileira, com alguns elementos tradicionais e outros oriundos das modas musicais da segunda metade do século XIX. Nele, estava representado o contraponto do barroco, o andamento e as frases típicas da polca, os timbres suaves e brejeiros.

Joaquim Antonio da Silva Calado e Viriato Figueira da Silva foram considerados os principais nomes do choro. O primeiro incorporou à flauta, dois violões e um cavaquinho, que improvisavam livremente em torno da melodia, característica do choro moderno. De acordo com Bueno (2011), no final do século XIX e início do século XX, outros instrumentos de sopro e cordas, como o bandolim, o clarinete e o flautim passaram pelos conjuntos e pelos solistas. No começo do século XX, o choro deixou de ser apenas instrumental, aproximou-se do maxixe e do samba e adquiriu um ritmo mais rápido, agitado e alegre.

Na década de 1930, com o apoio do rádio e com o investimento das gravadoras de discos, o gênero tornou-se sucesso nacional. Uma nova geração de chorões organizou-se em conjuntos chamados regionais e introduziram a percussão nas composições. O principal nome desse período foi Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha, um dos maiores compositores da música popular brasileira. Em 1928, o compositor criou *Carinhoso*, que recebeu letra de João de Barro, o Braguinha, em 1937 (Anexo 8). Também se destacou Waldir Azevedo, autor de *Brasileirinho* (1947), o maior sucesso da história do gênero, gravado por Carmem Miranda e, depois, por músicos de todo o mundo.

Como vimos, no início desse período histórico, a política ocupou o lugar da música. Em seguida, a música religiosa saiu de cena, dando lugar a uma outra música que buscou a liberdade, sem preconceitos, com sentimento ativista e alegre e prazer em dançar. Assim como em momentos anteriores, a música mais popular foi taxada de escandalosa e considerada uma heresia para a sociedade, mas logo se disseminou no seio da elite, sob os disfarces de seus requintes. De acordo com Nasser (1997) e a doutrina do *ethos*, predomina, nesse período, o *ethos praktikón*. A mudança da música sacra induziu a uma outra ação; com a alegria, a liberdade, o *ethos ethikón* trouxe ânimo. Esse *ethos* musical persuadiu pelo *movere* (comover), com a mágoa e a nostalgia urbana do choro. A arte fez pensar e despertou paixões capazes de transformar, o que reforça a observação de Tringali (2014), quando diz que a música nasceu cantada, inseparável das palavras, e, desde o seu início, visava a persuadir, convencer, comover, agradar.

2.5 A música no Brasil Republicano

2.5.1 O samba

Bueno (2011) esclarece que, durante o Período Republicano (1889 a 1916), houve atenção ao que poderia constituir uma música autenticamente brasileira. Nesse contexto, o folclore nacional foi fundamental, pois o sentimento nacionalista estava cada vez mais presente, embora alguns compositores permanecessem fiéis à música europeia. Segundo Caldas (2010), o maxixe – que o compositor Ernesto Nazareth (1863-1934) preferiu chamar de tango – e a modinha não estavam sozinhos. O samba surgiu nesse período, construído por um sincretismo musical em que a polca europeia fornecia os movimentos iniciais. Além dela, a habanera influenciava o ritmo e o lundu levava o batuque, com o sincopado e a coreografia que estampavam um jeito particular do brasileiro de cantar e dançar. Mas foi a partir de 1917, com a gravação da canção *Pelo Telefone*, que o samba se popularizou como gênero musical, com característica bastante urbana e carioca.

Napolitano (2005) explica que a palavra samba designava as festas de dança dos negros escravos, principalmente na Bahia do século XIX. Com a imigração dos negros da Bahia para o Rio de Janeiro, as comunidades baianas se estruturaram de forma espacial e cultural e passaram a ter seu elo central nas velhas senhoras, que exerciam um papel catalisador na comunidade. Os primeiros nomes da geração do samba foram João da Baiana, Donga e Pixinguinha, compositores cujas canções revelavam características do maxixe e do choro, gêneros típicos das comunidades negras do centro do Rio.

Caldas (2010) define duas modalidades distintas de samba: o samba de morro e o chamado samba da cidade. O primeiro foi produzido pelos compositores do morro e favelas do Rio de Janeiro. Semelhante ao batuque (também um ritmo afro-brasileiro), o samba ganhou força e popularidade a partir de 1922, justamente quando surgiram as escolas de samba e sua exibição coreografada, apresentada nas rodas ou nos desfiles carnavalescos. O samba de morro, ou batucada, possuía algumas características estéticas que o identificavam de imediato, como, por exemplo, a composição de uma única estrofe, criada pelo mestre de harmonia e constantemente retomada em forma de estribilho poético por seus participantes. Foi talvez pensando nessa estética que Noel Rosa (1910-1937) disse na letra da canção *Quem*

dá mais? ([1931] 2003): “[...] um samba feito nas regras da arte / sem introdução e sem segunda parte”.

Noel Rosa, originário da classe média e nascido na Vila Isabel, identificou-se com o samba produzido pelo grupo da Tia Ciata. Seu prestígio de sambista e bom letrista esteve ligado à manutenção do samba como crônica poética da cidade e ao conteúdo parodístico de suas composições.

Bueno (2011) conta que os terreiros de candomblé do Rio de Janeiro eram os locais das reuniões onde tudo era discutido e festejado. Depois dos rituais, a festa continuava ao som de samba e chorinho. Nesse contexto, surgiu a ideia de criar o instrumento chamado surdo, que nada mais era do que um atabaque de maior diâmetro. Os terreiros também contavam com a presença das famosas “tias” como mães, conselheiras e protetoras. De acordo com Caldas (2010), foi na casa de uma delas, Tia Ciata, que nasceu o que foi considerado o primeiro samba (*Pelo Telefone*), o qual alcançou um enorme sucesso nacional e estabeleceu novos padrões para as canções de carnaval.

Esse típico samba carioca, mistura de maxixe com frases rítmicas do folclore baiano, mais tarde se espalhou pelo Brasil e dominou o carnaval. O compositor Donga registrou a partitura da canção na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, um ano antes da gravação do disco (1916), apenas em seu nome. Todavia, diversos pesquisadores da música popular defendem que esse samba é de autoria coletiva. Ao que consta, a letra é de Mauro de Almeida e de Didi Gracinda (segundo o próprio Donga) e a música teve participação de Sinhô, João da Baiana, Germano, Tia Ciata, Hilário e Donga. O sucesso de *Pelo Telefone* foi muito maior do que se esperava e a briga pela autoria teve a mesma proporção, embora não existisse, na época, o pagamento de direitos autorais (Anexo 9).

De 1920 a 1930, o samba se consolidou como gênero nacional e foi a principal corrente musical, além de orientar a organização das possibilidades de criação e escuta da música popular brasileira (NAPOLITANO, 2005). Caldas (2010) observa que, já em 1933, era notável a diferença entre o samba de morro e o samba da cidade. Enquanto o samba do morro era tipicamente de negros, o samba da cidade já se apresentava mesclado de compositores brancos (Anexo 10).

Por volta de 1920, as escolas de samba surgiram no Rio de Janeiro. Para Bueno (2011), a crônica do carnaval descreveu, de forma sedimentada, o cenário então existente na

cidade: a cada camada social, um grupo carnavalesco, uma forma particular de brincar o carnaval. O pesquisador informa que as grandes sociedades, nascidas na segunda metade do século XX, desfilavam enredos de crítica social e política ao som de óperas, com luxuosas fantasias e carros alegóricos, organizados pelas camadas sociais mais ricas. Os ranchos, ou blocos de cordas, possuíam um cordão de isolamento e proteção; eram organizados pela pequena burguesia urbana surgida no final do século XIX e também desfilavam com um enredo, fantasias e carros alegóricos, ao som de sua marcha característica. Já os blocos, de forma menos estruturada, abrigavam grupos cujas bases se situavam nas áreas de moradia das camadas mais populares da população: os morros e os subúrbios cariocas.

De acordo com Bueno (2011), os blocos, ranchos e cordões deram unidade musical a um desfile que era, até aquele momento, desordenado. As escolas de samba, por seu turno, desorganizaram as distinções entre as camadas sociais. As músicas apresentadas até então traziam um andamento pungente, diferente da euforia dos primeiros sambistas que surgiam nesses espaços culturais. O desfilar sem vibração e monótono causava irritação aos carnavalescos da nova geração, que desejavam dançar um ritmo mais alegre, de acordo com a folia do carnaval. Por esse motivo, compositores e sambistas tais como Ismael Silva, Rubens e Alcebíades Barcellos, Sílvio Fernandes e Edgar dos Santos (frequentadores do Estácio, tradicional bairro de bambas e boêmios) sentiram-se estimulados a criar um novo ritmo que permitisse cantar, dançar e desfilar ao mesmo tempo.

A primeira escola de samba surgiu no Rio de Janeiro em 1908, com o nome de Deixa Falar, criada pelo sambista carioca Ismael Silva. Anos mais tarde, transformou-se na escola de samba Estácio de Sá. A partir de então, o carnaval de rua ganhou outro formato. Surgiram novas escolas de samba no Rio de Janeiro e em São Paulo. Organizadas em Ligas de Escolas de Samba, começaram os primeiros campeonatos para verificar qual escola era a mais bonita e animada. Em 1929, a Estácio entrou na avenida como um “bloco de corda”, ao som de um ritmo saltitante e uma nova batida, capaz de provocar a euforia de qualquer folião: a batucada.

Um ano mais tarde, cinco outras escolas apareceram para o desfile da Praça Onze: a Cada Ano Sai Melhor; a Estação Primeira de Mangueira; a Vai Como Pode (Portela), a Para o Ano Sai Melhor e a Vizinha Faladeira. A novidade refletiu rapidamente para vários morros e subúrbios. Dessa forma, as escolas se espalharam; a cada ano nasciam novas agremiações

carnavalescas, que faziam suas evoluções na Praça Onze e cantavam sambas com temáticas que abordavam acontecimentos locais ou nacionais. Era a consolidação do samba carioca.

Conforme a narrativa de Bueno (2011), a primeira disputa entre escolas de samba aconteceu em 7 de fevereiro de 1932, na Praça Onze, e foi organizada pelo jornalista Mario Filho. Preocupado com a falta de assunto para o seu jornal, *O Mundo Sportivo*, ele criou, entre os meses de dezembro e março, o primeiro concurso de escolas de samba. Em 1984, foi inaugurada a “Passarela do Samba”, ou “Sambódromo”, uma avenida projetada por Oscar Niemayer, por onde passaram a desfilar as escolas cariocas, ladeadas por grandes arquibancadas. No dia 2 de março daquele ano, os brasileiros assistiram ao primeiro desfile. Pela manhã, entrava a primeira escola, a verde e rosa Mangueira, que saiu vencedora do carnaval de 1984, com o enredo *Yes, nós temos Braguinha*. Atualmente, o sambódromo ocupa a avenida Marquês de Sapucaí.

Uma curiosa influência europeia na coreografia do samba, desde as suas primeiras manifestações nos terreiros e nas senzalas, tem origem pitoresca e histórica. Com a vinda dos nobres portugueses para o Brasil, vários costumes originais foram aqui mantidos. Dentre eles, o hábito das danças de salão nas festas e nos saraus, nos quais primavam a gavota e o minueto, ambos de origem francesa, sendo a primeira uma dança popular dos séculos XVII e XVIII, que parece ter se originado na pequena província de Dauphiné.

Nessas ocasiões, os negros alforriados ou mais chegados à casa-grande olhavam, de longe ou através das janelas, a festa oferecida pelos brancos, e ficavam fascinados com o espetáculo, não somente das roupas e perucas usadas (os chamados nobres se vestiam de maneira simples no dia a dia, principalmente pelo calor tropical), mas também pela elegância da coreografia, que contrastava fortemente com as suas danças de origem africana. O negro que mais conhecia essas danças e as fazia repetir nas senzalas era chamado de mestre-sala, e a sua companheira, de princesa ou primeira dama.

Como curiosidade apontada por Bueno (2011), podemos citar a Semana da Arte Moderna de 1922, que pretendia fazer com que a população, de modo geral, tomasse consciência da realidade brasileira. Esse movimento cultural, denominado Modernismo e criado no período compreendido entre 1922 e 1930, foi idealizado e liderado por um grupo de artistas chamado Grupo dos Cinco, integrado pelos escritores Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia e pelas pintoras Tarsila do Amaral e Anita Mafalhti, e contou

com várias participações artísticas. Foi considerado um movimento não só artístico, mas, também, político e social, já que se opunha à política totalitária da época, bem como à contradição social entre os proletários, imigrantes e as oligarquias rurais. A maior parte dos compositores brasileiros vinculados a esse movimento contribuiu com sua obra para o estabelecimento progressivo da música nacional e de suas especificidades.

Desde a sua inauguração, em 1936, até 1960, a Rádio Nacional manteve a liderança em audiência. A partir de 1940, passou a ser propriedade do Governo Federal, em plena vigência do Estado Novo. Todos os cantores e cantoras, mesmo sem querer, emprestaram o seu prestígio, fama e popularidade ao autoritarismo do governo Vargas. Era a égide do populismo. A política de massas planejada pelo *staff* de Vargas incluía, entre outros instrumentos, o rádio, nitidamente o veículo mais usado na comunicação da época, haja vista o grande sucesso de cantores (rádio-atores), cantoras (rádio-atrizes) e programas de auditório radiofônicos.

De acordo com Ferreira (2010), o caráter da música nesse período foi sensual, dinamizou as massas, acentuou a espontaneidade da dança e fez aflorar estados de ânimos universais. O nacionalismo, a alegria e o desapego que marcavam as músicas, refletiam também o período republicano. Na doutrina do *ethos*, proposta por Nasser (1997), o período poderia ser caracterizado pelo *ethos praktikón*. Ainda de acordo com Ferreira (2010), o samba carnavalesco não dependeu do refinamento culto para ser entendido, o que acentuou a ideia grega da relação entre a música e a conduta humana e do poder da música de transformar o homem para que ele mude a sociedade. Aqui, a música persuade pelo *movere* (comover) e pelo *delectare* (agradar).

2.6 A música no século XX

2.6.1 Estado Novo

A ação do governo continuava a interferir na produção artística brasileira e, em particular, na música. Em 1937, Getúlio Vargas fechou o Congresso Nacional e inaugurou

oficialmente o Estado Novo. Nesse mesmo ano, desfilava o bloco Os Democratas, com o samba-enredo *Sinfonia Marajoara*, que exaltava os feitos do presidente até aquele ano.

A música popular brasileira e a política autoritária do Estado caminhavam juntas. Caldas (2010) relata que a repressão policial era implacável e o Brasil vivia um clima tenso. O combate ao homem alijado da produção, ao camelô, à prostituta, ao menor abandonado era de uma violência até então inusitada. Em nome da grandeza do Brasil, da austeridade e da honra, os desempregados e subempregados eram reprimidos física e moralmente.

A censura prévia vigiava a música popular e os demais segmentos da cultura. Canções de teor político só eram divulgadas pelo rádio quando elogiosas ao Estado. Algumas, que contestavam, eram destruídas, e seus autores, presos. Um bom exemplo é o do compositor Wilson Batista, que teve alguns problemas com a Polícia Federal em virtude de letras ofensivas ao poder e, também, pela insistência em cantar a malandragem e o estilo de vida de alguns compositores boêmios da música popular brasileira.⁴ Apesar disso, a divulgação da indústria cultural da época (o disco, o rádio, o cinema falado, o teatro de revista, os cabarés, bares, cassinos e hotéis) criava a cena urbana propícia para a consolidação do artista popular profissional (Anexo 11).

A obra do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão responsável pela censura de toda a produção cultural da época, atingiria as escolas de samba em 1937. Por meio do decreto sancionado pelo Presidente da República, essas escolas foram obrigadas a criar o samba-enredo e as alegorias “inspirados” na temática patriota, sem ferir preceitos nacionalistas impostos pela política do Estado Novo. Só poderia haver exaltação aos feitos do governo; críticas, jamais.

O Estado, a fim de se promover ainda mais, instituiu, no dia 3 de janeiro de 1939, o Dia da Música Popular Brasileira, um acontecimento nacional, com cobertura de emissoras de rádio de todo o país. Segundo Caldas (2010), os artistas mais populares estavam presentes a convite do Governo Federal. Ary Barroso, Carmen Miranda, Francisco Alves foram alguns dos homenageados pelo trabalho até ali realizado em benefício da música popular e o governo

⁴ Uma famosa polêmica envolvendo Batista foi a disputa empreendida com seu colega Noel Rosa em torno do tema malandragem. A contenda entre os dois compositores se estabeleceu quando Noel Rosa desconstruiu, em *Rapaz Folgado* (Anexo 11), o elogio à figura do malandro, construído por Wilson Batista em *Lenço no Pescoço* (Anexo 10).

se valeu do prestígio desses cantores para popularizar sua imagem perante a sociedade brasileira.

Para Caldas (2010, p. 50), a produção musical brasileira (com algumas exceções) entrava em ritmo de “Brasil Grande”. Grande parte dos compositores não percebia que seu trabalho, liderado pela DIP, era quase sempre uma propaganda política exaltando os feitos do Estado. Foi a fase do samba exaltação, que teve como maior representante Ary Barroso. Nesse momento, merece destaque a canção *Aquarela do Brasil*, gravada originalmente em 1939 por Francisco Alves (Anexo 12).

O trabalho político do Estado Novo, usando a música popular brasileira, atingiu o auge no início dos anos 1940. De acordo com Caldas (2010), a Rádio Nacional, de propriedade do Estado, contratava os artistas mais populares e prestigiados do país: Vicente Celestino, Francisco Alves, Emilinha Borba (cantora de marchas carnavalescas), Orlando Silva, Silvio Caldas, entre outros. Todos eram levados a se apresentarem nos auditórios da emissora, e, sobretudo, no seu programa mais famoso: “Alô, Alô Brasil!”.

Veloso (1982, apud VICENTE, 2006) nos informa que a música foi também um importante instrumento de divulgação cultural e turística do país e teve peso relevante na construção de uma imagem do Brasil no exterior. Assim, figurou com destaque na “Política da Boa Vizinhança” desenvolvida pelo presidente norte-americano, cujo principal objetivo era conduzir ao abandono da prática intervencionista que prevaleceu nas relações dos Estados Unidos com a América latina desde o final do século XIX. Além disso, a música assumiu um papel significativo dentro da “Política Pan-Americana” de Getúlio Vargas, que objetivou a “garantia da hegemonia brasileira no pós-guerra” (VELOSO, 1982, p. 103, apud VICENTE, 2006, p.11).

Nesse contexto, Tinhorão (2013a, p. 236-237) explica que se tornou comum aos músicos brasileiros acompanharem Getúlio em suas viagens ao exterior. Isso ocorreu, pelo menos, a partir de 1935, ano em que Carmen Miranda e o Bando da Lua acompanharam o Presidente em visita à Argentina e ao Uruguai, visando “reforçar a simpatia do sorriso presidencial”. Ocorreu também a criação de um programa de música popular e informação, “A Hora do Brasil”, produzido e veiculado pela Rádio El Mondo, de Buenos Aires, em 1939, com financiamento do DIP. Houve, ainda, a irradiação de pelo menos um programa especial de “A Hora do Brasil” para a Alemanha, em 29 de janeiro de 1936.

Como afirma Caldas (2010), esse foi o quadro da música popular brasileira na primeira vez em que o Estado exerceu rígido controle sobre a produção cultural do país. Essa política de massa se estendeu ao cinema, ao teatro, à literatura e a todas as demais formas de produção cultural e artística. Segundo Tinhorão (2013b), o governo Vargas fomentou o desenvolvimento socioprofissional de músicos e compositores das camadas populares a ponto de contribuir para a produção do primeiro gênero de aceitação nacional, o samba batucado.

Para o autor, o mercado de música popular, abastecido por gêneros brasileiros, chegou ao seu limite com a mudança de postura dos Estados Unidos em relação aos países da América Latina, entre eles, o Brasil. Sendo assim, após a Segunda Guerra Mundial, os investimentos maciços na propaganda “*american way of life*” encerraram o ciclo do Estado Novo. Para a glória da cultura brasileira e desventura do autoritarismo, o governo de Getúlio Vargas também se esgotou em face de seu projeto político, calcado na restrição à liberdade e à criação. De acordo com Caldas (2010), o Estado Novo encerrou oficialmente seu ciclo em 29 de outubro de 1945, quando José Linhares assumiu a Presidência da República para um governo de transição.

A cultura brasileira, e, em particular, a música popular, ingressaram em uma fase muito criativa. Nesse sentido, Caldas (2010) destaca o grande número de artistas que acorreram ao Rio de Janeiro para apresentar sua arte, estimulados pelo novo clima político. Mesmo durante o Estado Novo, alguns ainda tentaram, como Dorival Caymmi, que, em 1939, levou ao Rio o samba-canção *Marina*, de Lupicínio Rodrigues.

Em meio aos novos grandes criadores, encontrava-se Luiz Gonzaga. Caldas (2010) nos informa que esse compositor chegou ao Rio de Janeiro no começo de 1940, quando a Era de Vargas caminhava para o fim, com uma sanfona e um repertório de mazurcas, valsas, tangos e outros gêneros na mochila. Em 1947, com a gravação de *Asa Branca*, Gonzaga começou a carreira de grande sucesso no Rio de Janeiro. No início da década de 1950, já era conhecido como o Rei do Baião, devido ao sucesso de suas músicas compostas e gravadas no gênero.

Ainda em 1950, apareceram grandes compositores e compositoras, todos do chamado grupo nordestino, com destaque para nomes como Jackson do Pandeiro e Almira Castilho, sua esposa, sapateadora de raro talento. Essa década foi marcada pela presença de um ritmo muito importante: o samba-canção. Segundo Caldas (2010), esse gênero surgiu na década de 1940,

com o lançamento da música *Ave-Maria no Morro*, de Herivelto Martins, mas foi em 1950 que ele ressurgiu com toda a força. A canção *Vingança*, de Lupicínio Rodrigues, foi uma das músicas mais expressivas do estilo nessa época (Anexo 13).

Foi com Adelino Moreira, Jair Amorim, Evaldo Gouveia, Nelson Gonçalves, Jamelão, Cauby Peixoto, Alcides Gerardi e Anísio Silva, entre outros, que o samba-canção atingiu sua época de glória. Músicas como *A Volta do Boêmio*, *Fica Comigo Esta Noite* e *Deusa do Asfalto* fizeram de Adelino Moreira um dos compositores mais bem-sucedidos nesse gênero musical e de maior prestígio nas décadas de 1950 e 1960. Nesse mesmo período, Nelson Gonçalves e Cauby Peixoto foram considerados monstros sagrados da música popular brasileira, consagrados por músicas como *Conceição* (Anexo 14), *A Pérola e o Rubi* e *Nono Mandamento*.

Para Caldas (2010), o samba-canção possuía um discurso padronizado. Em sua grande maioria, abordava as desventuras de amor, culminando com autopunição e o desejo de morte. Nada era mais importante que a presença da mulher amada. O poeta, embora sofresse, preferia entender tudo, atribuir seu infortúnio ao destino e resignar-se diante da situação. Era o que acontecia em *Deusa do Asfalto* (1977), música recordista em vendas interpretada por Nelson Gonçalves.

Ainda de acordo com o autor, o Brasil vivia a euforia do desenvolvimentismo econômico do governo Juscelino Kubitschek. Os veículos de comunicação de massa expandiram-se no meio urbano industrial, onde a televisão era a grande novidade. Nesse clima, no início de 1958, surge a bossa nova.

Assim como na colonização, durante alguns momentos do Estado Novo, a música foi usada como meio de manipular a favor da política; um recurso de autoridade na busca pela persuasão. De acordo com Nasser (1997), isso caracteriza um *ethos praktikón* com muita criatividade. Foi também nesse período que a identidade cultural brasileira assumiu o *ethos* da malandragem e da alegria com o samba, e o amor ganhou evidência, com a presença constante da mulher amada no samba-canção.

2.6.2 Bossa Nova

Tinhorão (2013b) afirma que o nome bossa tem uma etimologia popular e, no campo musical, faz referência ao samba de breque, “a nova música” composta por paradas súbitas em que se encaixam frases faladas. A expressão “cheia de bossa” servia para designar alguém capaz de atitudes ou frases inesperadas, recebidas como demonstração de inteligência ou verdadeiro bom humor. Assim, associa-se a bossa nova a uma nova batida.

Os jovens da classe média carioca como Nara Leão, Tom Jobim, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, dentre outros, se reuniam para fazer as chamadas *samba-sessions*, a exemplo das *jazz-bands* nas boates, isto é, “sessões de samba sem hora para começar nem acabar e com liberdade de improvisação”. Essas sessões, muito frequentes em Copacabana, eram constituídas por “pequenos conjuntos de piano, violão-elétrico, contrabaixo, saxofone, bateria e pistão, que se especializaram num tipo de ritmo misto de jazz e samba” (TINHORÃO, 2013b, p. 39).

A grande inovação veio de um baiano chamado João Gilberto, descoberto em uma boate de Copacabana, que chamava atenção com improvisos e acordes compactos. A bossa nova, caracterizada pela estrutura de composição harmônica e rítmica, representava uma modificação no ambiente musical. Essa estrutura intimista mostrava a evolução de uma música voltada aos espaços pequenos, típicos de zonas urbanas como Copacabana ou outros bairros da zona sul do Rio de Janeiro. Apesar da complexidade estrutural das notas e dos intervalos melódicos, existia a analogia com as idas e vindas dos amores, ilusões, decepções, arrependimentos e voltas.

Campos (2012) explica uma das principais características desse primeiro momento da bossa nova:

[...] é, sem dúvida, o tom coloquial da narrativa. É o uso da linguagem simples, feita de elementos extraídos do cotidiano da vida urbana, que revelam uma poética cheia de humor, ironia, blague, gozação e malícia; às vezes socialmente participante, em tom de protesto e inconformismo; nunca, porém, demagógica ou patológica, evitando sempre o chavão poético, as frases feitas, a metáfora ou as palavras de forte efeito expressivo.

Algumas músicas como *O Barquinho*, *Garota de Ipanema*, *Lobo Bobo* e *Corcovado* refletem no discurso o clima coloquial, descontraído e cheio de humor característico da bossa nova (Anexo 15 e Anexo 16).

Em 1962, o Brasil vivia um momento de militância política. Alguns universitários artistas não concordavam com o discurso da bossa nova. Ligados ao CPC (Centro Popular de Cultura), criado pela União Nacional dos Estudantes (UNE) no mesmo ano, entendiam que a música, além da manifestação cultural lúdica, deveria ser arte conscientizada, revolucionária, capaz de ajudar a preparar as massas para a revolução social e política em nosso país. No cinema, teatro e literatura havia o mesmo propósito: a cultura popular para “melhor servir” ao povo. O manifesto publicado em 1962 entendia que a cultura não era só a produção espontânea do povo, mas, também, a criação da vanguarda intelectualizada do país. Caberia a todos os representantes de segmentos da produção cultural brasileira a tarefa de recolher materiais da cultura popular, recriar e divulgar ao povo.

Caldas (2010) expõe que, no começo de 1962, aconteceu a primeira ruptura do pensamento ideológico. A música sentiu os efeitos imediatos, pois a bossa nova dividiu-se em dois grupos: o dos “conservadores”, que mantinham o trabalho sem qualquer compromisso político, com temas sobre o sol, o mar, o céu azul, as flores e o amor; e o dos “engajados”, formado pelos universitários artistas, poetas, intelectuais e jornalistas que desejavam que o movimento bossa nova apresentasse letras com conteúdo político e social e compreendesse a arte como instrumento de defesa dos humilhados da sociedade.

Foi dentro dessa concepção que nasceu a canção de protesto. Edu Lobo, Carlos Lyra e Geraldo Vandré se destacaram nessa bossa nova engajada. Músicas como *Influência do Jazz*, de Carlos Lyra, e *Upa Neguinho*, de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri, tornaram-se representativas desse momento da bossa nova: a primeira revela, ao mesmo tempo, uma postura populista e nacionalista (Anexo 17); a segunda é um exemplo claro do que se convencionou chamar de música de protesto, um movimento de forte apelo, especialmente entre os estudantes universitários e em alguns segmentos de pessoas mais esclarecidas da sociedade (Anexo 18).

2.6.3 Jovem Guarda

Nos anos 1950, a popularização dos meios de comunicação e do contato com manifestações de outros países fez com que os jovens brasileiros experimentassem novas formas de expressão, que os incluíam como produtores de sua cultura. Na música, o *rock'n'roll* caía no gosto da juventude, que se identificava com as músicas e letras de Elvis Presley, Chuck Berry, Beatles e Rolling Stones. Esse novo som motivou muito jovens a reproduzirem esse novo gênero com letras ambientadas em cenários urbanos brasileiros. Apareceram, então, novos cantores e bandas, como os reis do “*iê, iê, iê*”, encantados com os sons das guitarras elétricas e os ritmos dados pelas baterias.

Ao mesmo tempo, a TV se tornou o grande espaço de popularização de artistas como Roberto Carlos, Wanderléia, Erasmo Carlos, Os Vips, Golden Boys, Jerry Adriani e Ronnie Von. Com isso, a jovem guarda foi instituída, mas não agradou a todos, gerando, inclusive, uma disputa com jovens que repudiavam o rock e as temáticas românticas, pois consideravam essa postura como uma falta de compromisso com os problemas vividos no país. O programa “O Fino da Bossa”, apresentado por Jair Rodrigues e Elis Regina, por exemplo, fazia várias críticas contra as posições estéticas e temáticas da jovem guarda.

De acordo com Severiano (2013), no período que se estendeu de 1965 a 1972, a televisão brasileira viveu o maior período de interação com a música popular, por intermédio dos programas “O Fino da Bossa”, “Jovem Guarda” e “Bossaudade”, produzidos pela TV Record, e por uma sequência de festivais realizados pela TV Globo do Rio, entre março e abril de 1965. Esse ciclo foi aberto pelo I Festival Nacional de Música Popular Brasileira, promovido pelas TVs Excelsior do Rio e de São Paulo. Essa modalidade de espetáculo competitivo foi inspirada no famoso Festival de San Remo (Itália) e já havia acontecido no Brasil cinco anos antes, mas o sucesso só veio com a consagração popular da canção *Arrastão* (Anexo 19), de Edu Lobo e Vinicius de Moraes, e de sua intérprete Elis Regina, no Festival da Excelsior.

Um das atrações televisivas de maior expressão na época era o programa “Jovem Guarda”, liderado por Roberto Carlos e Erasmo Carlos, e veiculado pela Tv Record de São Paulo aos domingos. Tratava-se de um programa composto por um grupo de jovens cantores e compositores de aparência rebelde, mas conduta tão conservadora quanto a da maior parcela

da sociedade. A música *Quero que Vá Tudo pro Inferno* (Anexo 20), a mais importante da ascensão da carreira de Roberto Carlos, resume as tendências e perspectivas dos jovens adultos da jovem guarda: individualismo, desinteresse pelos acontecimentos da época, certo comodismo e um pouco de apatia.

2.6.4 Tropicália

A tropicália (ou tropicalismo) foi um movimento de ruptura que estremeceu a música popular, bem como a cultura brasileira, entre os anos 1967 e 1968. Os destaques foram os cantores/compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil, mas o movimento também contou com as participações dos intérpretes Gal Costa, Tom Zé e Nara Leão, da banda Os Mutantes, do maestro Rogério Duprat e dos letristas José Carlos Capinan e Torquato Neto, além do artista gráfico, compositor e poeta Rogério Duarte como um dos principais mentores intelectuais.

Os tropicalistas deram um passo importante e histórico no meio musical brasileiro, pois a música “pós-bossa nova” e a definição de “qualidade musical” no país estavam cada vez mais dominadas pelas posições tradicionais ou nacionalistas de movimentos ligados à esquerda e contrários a essas tendências. Caetano, Gil e seus colaboradores procuravam universalizar a linguagem da MPB (música popular brasileira): com isso, incorporaram elementos da cultura jovem mundial, como o rock, a psicotelia e a guitarra elétrica. Ao mesmo tempo, sintonizaram com as informações da vanguarda erudita por meio dos inovadores arranjos dos maestros Rogério Duprat, Júlio Medaglia e Damiano Cozzella.

Com a junção do popular, do *pop* e do experimentalismo estético, as ideias tropicalistas impulsionaram a modernização da música e também a cultura nacional, seguiram a tradição dos compositores da bossa nova e incorporaram novas informações e referências de seu tempo. Assim, o tropicalismo renovou radicalmente as letras das músicas. Os diálogos com obras literárias, como as de Oswald de Andrade e dos poetas concretistas, elevaram as composições tropicalistas ao *status* de poesia, com conteúdos críticos e complexos do país; uma mistura entre um Brasil arcaico e suas tradições; um Brasil moderno, com a cultura de massa; e um Brasil futurista, com astronautas e discos voadores.

O tropicalismo misturou rock, bossa nova, samba, rumba, bolero e baião e quebrou rígidas barreiras que permaneciam no país. Aproximou *pop* e folclore, cultura erudita e cultura de massa, tradição e vanguarda. Essa ruptura aprofundou o contato com as formas populares, ao mesmo tempo em que assumiu atitudes experimentais para a época. Irreverente, transformou os critérios de gosto vigentes, não só no quesito musical, mas também político, moral, comportamental (corpo, sexo e vestuário). A contracultura *hippie* foi assimilada, com a adesão da moda dos cabelos longos enrolados e das roupas exageradamente coloridas. O movimento durou um pouco mais de um ano e acabou reprimido pelo governo militar. Essa repressão levou à prisão de Caetano e Gil, em dezembro de 1968. Porém, a cultura do país já estava marcada pela descoberta da modernidade e dos trópicos.

As canções que iniciaram o movimento tropicalista e que serão objeto de estudo desse trabalho são *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque*:

Alegria, Alegria (1967)

Caetano Veloso

Caminhando contra o vento
Sem lenço e sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou

O sol se reparte em crimes
Espaçonaves, guerrilhas
Em cardinales bonitas
Eu vou

Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor
Em dentes, pernas, bandeiras
Bomba e Brigitte Bardot

O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia
Eu vou

Por entre fotos e nomes
Os olhos cheios de cores
O peito cheio de amores vãos

Eu vou
Por que não, por que não

Ela pensa em casamento
E eu nunca mais fui à escola
Sem lenço e sem documento
Eu vou

Eu tomo uma Coca-Cola
Ela pensa em casamento
E uma canção me consola
Eu vou

Por entre fotos e nomes
Sem livros e sem fuzil
Sem fome, sem telefone
No coração do Brasil

Ela nem sabe até pensei
Em cantar na televisão
O sol é tão bonito
Eu vou

Sem lenço, sem documento
Nada no bolso ou nas mãos
Eu quero seguir vivendo, amor
Eu vou

Por que não, por que não
Por que não, por que não
Por que não, por que não
Por que não, por que não

Domingo no Parque (1967)

Gilberto Gil

O rei da brincadeira
Ê, José!
O rei da confusão
Ê, João!
Um trabalhava na feira
Ê, José!
Outro na construção
Ê, João!...

A semana passada
No fim da semana
João resolveu não brigar
No domingo de tarde
Saiu apressado
E não foi prá Ribeira jogar
Capoeira!
Não foi prá lá
Pra Ribeira, foi namorar...

O José como sempre
No fim da semana
Guardou a barraca e sumiu
Foi fazer no domingo
Um passeio no parque
Lá perto da Boca do Rio...

Foi no parque
Que ele avistou
Juliana
Foi que ele viu
Foi que ele viu Juliana na roda com João
Uma rosa e um sorvete na mão
Juliana seu sonho, uma ilusão
Juliana e o amigo João...

O espinho da rosa feriu Zé
(Feriu Zé!) (Feriu Zé!)
E o sorvete gelou seu coração
O sorvete e a rosa
Ô, José!
A rosa e o sorvete
Ô, José!
Foi dançando no peito
Ô, José!
Do José brincalhão
Ô, José!...

O sorvete e a rosa
Ô, José!
A rosa e o sorvete
Ô, José!
Oi girando na mente
Ô, José!
Do José brincalhão
Ô, José!...

Juliana girando
Oi girando!
Oi, na roda gigante
Oi, girando!
Oi, na roda gigante
Oi, girando!
O amigo João (João)...

O sorvete é morango
É vermelho!
Oi, girando e a rosa
É vermelha!
Oi girando, girando
É vermelha!
Oi, girando, girando...

Olha a faca! (Olha a faca!)
Olha o sangue na mão
Ê, José!
Juliana no chão
Ê, José!
Outro corpo caído
Ê, José!
Seu amigo João
Ê, José!...

Amanhã não tem feira
Ê, José!
Não tem mais construção
Ê, João!
Não tem mais brincadeira
Ê, José!
Não tem mais confusão
Ê, João!...

Êh! Êh! Êh Êh Êh Êh!
Êh! Êh! Êh Êh Êh Êh!
Êh! Êh! Êh Êh Êh Êh!
Êh! Êh! Êh Êh Êh Êh!
Êh! Êh! Êh Êh Êh Êh!...

Desde os indígenas até a tropicália, o *ethos* musical acompanha as mudanças da sociedade. Nos primeiros momentos, o *ethos* religioso, sacro, é dominador, manipulador. Toda forma de música que não fosse apresentada pela elite, obtinha um *ethos* indecente, pecaminoso. Aos poucos, a realeza trouxe modificações nesse *ethos praktikón*. Dessa maneira, a música brasileira encontrou um próprio tom, um próprio *ethos*. A música com

caráter religioso deu lugar à alegre, com influências de outras camadas da sociedade. Chegou o samba, genuinamente brasileiro. Com a censura e a ditadura, atribuiu-se à música um *ethos* de rebeldia, protesto e alegria, que, sendo *praktikón*, busca ensinar, comover e agradar as pessoas a fim de promover uma nova forma de pensar e agir culturalmente.

Capítulo 3

Análise retórica

3.1 Contexto retórico e as canções

A análise retórica de qualquer discurso se inicia pela reconstituição de um contexto geral, pela busca de produção de sentidos a partir dos discursos sociais, a fim de fazer ressaltar os propósitos retóricos do orador e da produção sobre a qual se debruça o analista. De fato, as palavras persuasão e influência (de qualquer espécie) realçam-se, de modo objetivo ou subliminarmente, no exterior do texto e, desse modo, permitem a compreensão mais ampliada dos atos retóricos, das zonas de influência e do campo propício para o estabelecimento de acordos ou de desacordos pela palavra em ação. O objetivo maior dessa pesquisa é, portanto, buscar compreender o movimento das paixões e a persuasão nas canções de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Para tanto, debruçar-nos-emos também sobre o *ethos* dos oradores em um contexto social bem específico.

Desde sempre, os homens se utilizam do discurso para imprimir suas visões de mundo, exortar paixões, movimentar-se por ideais antagônicos e amplificar o aspecto passional do existir por meio de suas instituições, organizações, grupos religiosos, políticos, pessoais e identitários. Não foi diferente no Brasil do século passado. Villa (2014) explica que havia uma fervilhante crise política herdada da renúncia do Presidente Jânio Quadros em 1961. O vice, João Goulart (1961-1964), assumiu a presidência e, por suas tendências na forma de governar, viu o medo, uma das paixões relacionadas por Aristóteles, se infiltrar no seio social, sobretudo em função das conquistas de voz cidadã pelos estudantes, organizações populares e trabalhadores em geral. As classes conservadoras, então, no auge da Guerra Fria, manifestavam preocupação com o “pendor” para a implantação do socialismo no país.

O momento sócio-histórico das canções aqui analisadas era, nas palavras de muitos brasileiros, de “arrogância” direitista: um período conhecido como os *anos de chumbo*, em que o país vivia sob um regime regulado pela ditadura militar, intensificado no governo de presidente Emílio Garrastazu Médici, o mais ríspido ditador do período. Gouvêa (2013) relata

que, na época, uma severa política de censura foi colocada em execução e a repressão, assim como a luta armada, cresceram de forma incontestável, como se pode constatar pelos relatos históricos. O regime militar foi imposto com um grande golpe em 1964 e, no final da década, já havia muitas revoltas contra a ditadura; pessoas participavam de lutas e passeatas contra os militares e estudantes iam às ruas protestar contra o governo ditatorial, que, em sua visão ideológica, destruía universidades e tornava-os reféns de um sistema de negação do conhecimento.

Desse modo, entre 1964 a 1985, o Brasil caracterizou-se significativamente pela falta de democracia, supressão de direitos constitucionais, censura, perseguição política e repressão dos que, na interpretação do próprio governo, eram considerados contrários ao regime militar (GOUVÊA, 2013). Em função dessa visão política, jornais, livros, peças de teatro, filmes, músicas e outras formas de expressão foram proibidas. Partidos políticos tornaram-se ilegais, a UNE (União Nacional dos Estudantes), num ato violento, viu seu prédio ser incendiado. Muitos professores, intelectuais, artistas, políticos, jornalistas e escritores foram investigados, presos, torturados, exilados ou assassinados.

Por outro lado, outras vozes disseminavam discursos considerados revolucionários, como informa Deister (2008): o país conheceu a minissaia; entendeu aspectos vivenciais dos *hippies*; conviveu com homens de cabelos compridos; experimentou a pílula anticoncepcional, a revolução feminina e a liberação sexual; foi apresentado aos ídolos impostos e fabricados pela mídia, principalmente nos EUA. Surgiram, enfim, símbolos de época, aspectos do viver que marcaram tanto pela alienação como pela imposição de um comportamento novo ou pela exploração sofrida pelo ser humano. O mundo mudava velozmente e, num impulso impactante, surgiram os ídolos da cultura *pop* e os líderes sociais e políticos, como por exemplo, os Beatles, os Rolling Stones, John Kennedy, Martin Luther King, Fidel Castro e Che Guevara.

Também faz parte desse contexto a Guerra do Vietnã, a viagem à lua, lutas pelo aborto e divórcio, a prática do amor livre – que teve como expoente principal o festival de Woodstock. No Brasil, vários atos retóricos se confundiam: surgiram os grandes festivais de música, ouvimos o grito ufanista dos militares e conhecemos grandes obras erguidas devido aos empréstimos justificados como “necessários”. Os ídolos cantavam versões de sucessos

norte-americanos ou europeus. Veio a bossa nova, a jovem guarda, e a cultura de massa brasileira começou a virar produto de exportação.

Consideremos, aqui, a dimensão simbólica de um grande ato retórico, muito significativo para os propósitos deste trabalho: em 1967, a cidade de São Paulo se tornou a divulgadora da música brasileira com a TV Record. Azevedo e Ferreira (2009) nos informam que a emissora tinha grande audiência com programas musicais, transmitidos todas as noites em horário nobre, desde “O Fino da Bossa”, com Elis Regina e Jair Rodrigues, até o “Jovem Guarda”, com Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderleia. Além disso, merecem destaque os festivais, que foram os grandes eventos musicais a partir de 1965, ano em que *Arrastão*, de Edu Lobo e Vinicius de Moraes, obteve a vitória na TV Excelsior. Em 1966, já na Record, Chico Buarque, com *A Banda*, e Theo de Barros e Geraldo Vandré, com *Disparada*, empataram no primeiro lugar e dividiram o país. Em retórica, a importância da música é analisada desde os gregos. Na contemporaneidade, deixamo-nos embalar pelo discurso musical do outro e experimentamos as paixões evocadas. A mídia, com sua força avassaladora, imprime autoridade ao orador e, assim, permite a criação de formadores de opinião que, de muitas formas discursivas, atingem um auditório.

A discussão e os debates políticos se misturavam com os artistas e as canções que representavam posições quase sempre de oposição ao governo, os ânimos ficavam exaltados, as paixões, demasiadamente explícitas. Nesse campo de atuação discursiva, ressaltamos, é lícito incluir o poder das canções populares, uma vez que, de modo contundente, entram em nossos lares, convidam-nos a repetir o que é dito, comovem, agradam e ensinam. De acordo com Calado (2010), o III Festival da TV Record começou cercado de muitas expectativas, com grandes nomes de ex-universitários como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo e Geraldo Vandré, que apresentariam suas canções, emolduradas por poemas que, nem sempre de forma explícita, instauravam um tipo de “verdade” que se consolidava no seio social. Por isso, o auditório se organizava e se preparava para gritar pelos seus ídolos e vaiar todos os outros concorrentes. No plano retórico, o auditório tomava para si a alegria e a dor tematizada nas canções.

A mídia também foi influente na constituição de identidades e, valendo-se de nuances retóricas diferenciadas, muitas vezes disseminou formas de entendimento (ou não) dos discursos sociais. A TV Record, por exemplo, ainda de acordo com Calado (2010), estimulava

as diferenças entre a simplicidade quase ingênua das canções divulgadas pelos representantes da jovem guarda e o modo intelectualizado que se ressaltava nas canções dos compositores da nova MPB. Evidentemente, os atos nem sempre eram essencialmente retóricos: seis meses antes do festival, a TV Record promoveu uma passeata contra a guitarra elétrica, pois o instrumento era símbolo da dominação estrangeira, mas o protesto foi escarnecido pela imprensa. Gilberto Gil, que participara da passeata, disse ter se arrependido depois, pois, ao ouvir álbum *Sgt. Peppers*, dos Beatles, encontrou muitos motivos para apresentar sua música no festival com guitarras elétricas e outras sonoridades do rock internacional. A postura de Gil é sensivelmente um apego passional estimulado por ventos que vinham do exterior: o amor à MPB justificava a presença na passeata, mas o conhecimento trouxe o encantamento e, consigo, a paixão que, assim, orienta o orador rumo à fusão total com o objeto da paixão, a guitarra e as batidas do rock. Por certo, as palavras de Bordelois (2007, p. 61) justificam-se aqui: “enquanto o amor salvaguarda a distância entre o sujeito e objeto, o desejo proveniente da paixão se orienta rumo à fusão total com o objeto, o que significa o risco de devorá-lo ou ser devorado por ele mesmo”.

Por sermos seres retóricos, atuamos discursivamente e movimentamos a linguagem como instrumento de mudança, de reforço de percepções e de posicionamentos diante do mundo. Havia, pois, correntes diversas entrecruzando discursos retóricos significativamente. Motta (2016) afirma que Caetano Veloso, Torquato Neto, José Carlos Capinam e Gilberto Gil não estavam satisfeitos com o nacionalismo exacerbado da MPB e queriam uma nova música brasileira, com uma linguagem *pop*, que misturasse os ritmos nacionais com o rock e outros gêneros em um estilo que se chamou tropicalismo.

Para os propósitos deste trabalho, é fundamental considerar que os movimentos artísticos da época simbolizam um ato retórico que se traduz em *actio* (*hypocrisis*, em grego), “a ação que atualiza o discurso, a sua execução [, que] constitui o próprio alvo da Retórica”, como elucida Mosca (2004, p.29). Ao valer-se da força suplementar dos elementos suprasegmentais (ritmo, pausa, entonação, timbre de voz) e da gestualidade, as canções populares, vistas aqui no momento de sua revelação pela oralidade, visam a um auditório, com o intuito de persuadi-lo pela emoção. Por outro lado, Reboul (2004) explica que, as mesmas canções, se analisadas pela modalidade escrita, ressaltam a expressão das palavras

escolhidas, a organização do texto e a força dos argumentos que definirão a eficácia do discurso.

Podemos considerar que as canções, nascidas de um contexto conturbado e ainda por ser aclarado nitidamente, trazem em si marcas da invenção. Podemos compreender a *inventio* (*heurésis*, em grego) “como o momento de achar, encontrar, e percorrer um caminho conhecido, os lugares retóricos apropriados e os tipos padronizados de provas” (TRINGALI, 2014, p. 133). Nesse sentido, o contexto da ditadura militar no Brasil e os movimentos revolucionários que vinham do exterior criaram o cenário propício para a *inventio* das canções. Evidentemente, compor uma canção é um ato que se reveste de um esforço criativo, mas o contexto propicia e inspira a criação. Como afirma Mosca (2004, p. 28), a invenção “é o estoque do material, de onde se tiram os argumentos, as provas e outros meios de persuasão relativos ao tema do discurso”. Por tudo isso, a *inventio* é aqui considerada como um momento primordial na construção do discurso do tropicalismo, uma vez que as canções desse movimento foram emblemáticas e simbolizaram um importante período de efervescência artística e política na sociedade brasileira.

Os festivais foram um pano de fundo para as catarses de que o povo brasileiro necessitava para reagir contra o regime militar e demonstrar suas paixões. Tudo o que era manifestado teria de ser dito e mostrado através de estratégias e recursos implícitos, o que estimulou ainda mais a criatividade da classe artística brasileira. A partir dessa necessidade, a arte também se militarizou para se equiparar aos militares. A arma não era o fuzil, era a mensagem subliminar, propagada por meio de diferentes recursos retórico-discursivos. A arte de protesto foi a mais produtiva, como registra Jabor (2003, p.186, apud GOUVÊA, 2013, p.51):

Até 1968 havia uma certa liberdade reflexiva e isso proporcionou uma época em que você não tinha liberdade política, mas tinha liberdade intelectual, isso dá um estímulo monumental ao criador, porque o cara tem uma missão objetiva na vida. Isso dá uma grande legitimidade à obra de arte. Então, foram anos muito fecundos, apesar do choque de 1964.

O teatro, que já denunciava os abusos da sociedade e propunha mudanças antes da exploração capitalista (Teatro de Arena e Oficina são exemplos), não se omitiu diante da nova realidade brasileira e tornou-se palco de discussões sociais. O show Opinião, com estreia no

Rio de Janeiro em dezembro de 1964, foi a primeira resposta ao regime militar. A peça foi redigida coletivamente, e mesclava textos e músicas, com a preocupação de fazer um teatro de resistência, mas sem perder a beleza e a riqueza característica do texto teatral.

O Teatro Oficina, dirigido por José Carlos Martinez Correa, tinha uma proposta de libertação através da violência, o que refletia a concepção de militarização da arte. Um dos maiores sucessos do grupo foi *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, escrito em 1933 e inédito no Brasil. O texto criticava a família burguesa e o culto ao dinheiro, e era, nesse momento, utilizado com intenção panfletária, como proposta de propaganda revolucionária baseada na agressão.

"Agredir e brutalizar" (GOUVÊA, 2013, p. 52) o auditório era uma estratégia, para que este percebesse a situação dos beneficiários dos privilégios sociais e, por consequência, a falsidade da postura burguesa que se dizia identificada com os "oprimidos". O sucesso do Teatro Oficina entre os estudantes foi grande, uma vez que o grupo defendia que a arte deveria ser o veículo de agitação. Assim, misturou teatro de rebolado, ópera, chanchada, anarquismo, agressividade, sátira, aproximando-se da proposta cinematográfica de Glauber Rocha e da música dos tropicalistas. Caberia ao artista revelar a realidade social para estimular a transformação da realidade. Logo, as artes exaltavam as paixões dos auditórios para persuadir e retratar a realidade brasileira.

O cinema brasileiro se fortaleceu após o golpe militar e encontrou a melhor expressão no Cinema Verdade (estilo documentário, mostrava a realidade) e no Cinema Novo (com grande influência da literatura social brasileira dos anos 1930 – Graciliano Ramos e Jorge Amado; preocupava-se em descobrir e mostrar o país como era, com denúncia do subdesenvolvimento e defesa da justiça social e do nacionalismo). Em 1967, *Terra em transe*, de Glauber Rocha tinha como temática a sociedade brasileira a partir do lixo que produzia.

A literatura também foi muito importante na cultura de protesto. Nos anos 1960, foram publicados muitos livros que denunciavam a miséria no campo, a violência urbana e o autoritarismo imposto pelo regime. Gouvêa (2013) lembra que Ferreira Goulart representou a poesia engajada durante o regime militar. Bastante participativo e comprometido socialmente, lançou *A luta corporal e novos poemas* (1966), que denunciava a arbitrariedade do regime. No ano de início da tropicália, 1967, os livros *Pessach, a travessia*, de Carlos Heitor Cony, e *Quraup*, de Antonio Callado, foram os destaques. Entre 1964 e 1968, duas correntes

dividiram a poesia brasileira: a poesia voltada para a participação construtiva do leitor, que cultuava a modernização (*práxis*, poema-processo), e a poesia engajada ou social. A primeira corrente se identificava com o movimento tropicalista, com enfoque na estética e no conteúdo.

Hélio Oiticica declarava a arte como antiarte, porque foi dessa forma que a arte se manifestou durante o regime militar. Os novos artistas plásticos procuravam criar um vínculo mais próximo com o expectador, o que objetivou uma participação mais ativa do público. Os artistas plásticos mais importantes desse período foram Hélio Oiticica e Lígia Clark.

A arte saiu do museu para o espaço das trocas coletivas graças a Hélio Oiticica, que inventou o “Parangolé”, como informa Nassif (2012), com base estandartes, bandeiras, capas destinadas a serem carregadas ou vestidas pelos espectadores. O rompimento com o suporte tradicional se deu mediante uma reformulação no conceito de arte, com o objetivo de libertar o indivíduo de condicionamentos estéticos e culturais.

Na exposição Nova Objetividade Brasileira, no Museu de arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1967, Oiticica idealizou, apresentou e instalou nos jardins do museu um ambiente chamado *Tropicália*, uma resposta ou uma provocação contra as condições de vida dentro de uma sociedade determinada por um trabalho autoritário e com uma parcela significativa da população vivendo na pobreza, à margem da modernidade industrial. Nassif (2012) descreve que a *Tropicália* era um labirinto construído com uma arquitetura improvisada, semelhante às favelas, um cenário tropical com plantas características e araras. O público caminhava descalço, pisando em areia, brita, água, experimentando sensações. No fim do percurso se defrontava com um aparelho de TV ligado, um símbolo moderno. Era a nova imagem do Brasil, os meios de comunicação de massa contrastando com a miséria nacional. Polarizações e impasses da sociedade, da cultura, da estética, da política e da arte nos anos de 1960. Radicalidade e experimentação que impulsionaram as artes plásticas para o exercício da contemporaneidade.

Ainda de acordo com Nassif (2012), a *Tropicália* não era apenas um conjunto de elementos (acústicos, táteis, visuais e semânticos) descobertos a partir do envolvimento físico do espectador, e que formalizava uma nova ideia de arte. Além disso, era uma posição ética diante da sociedade. Oiticica falava em derrubar todas as morais, romper as estruturas estabelecidas e todo tipo de conformismo. Uma herança anarquista. Quando pensou o conceito amplo da *Tropicália*, Oiticica não contava com a repercussão que ele ganharia ao se

transformar num movimento artístico-cultural que contagiou o cenário brasileiro. Tratava-se de um movimento de integração entre as linguagens artísticas: artes plásticas, dança, música. Não era a criação do mito tropicalista de araras e bananeiras como foi divulgado, mas, sim, uma posição crítica diante de problemas e impasses na arte, na cultura e na política, um movimento de vanguarda, que discutia a linguagem nacional e o regime político implantado no país a partir de 1964. O artista tropicalista tinha uma pretensão explícita de objetivar uma linguagem brasileira de vanguarda que fizesse frente à imagética *pop* internacional.

Como vemos, a partir de 1967, um novo debate foi estabelecido na música brasileira com o surgimento da tropicália. Motivado, principalmente, pela poética modernista de Oswald de Andrade e liderado por Gil e Caetano, o movimento contava com uma forte vertente literomusical e propunha uma justaposição do velho e do novo, criticando a cultura provinciana da sociedade brasileira. Com *ethos* de rebeldia, os tropicalistas misturavam linguagens das principais vertentes da MPB contra o nacionalismo. Na verdade, o objetivo do tropicalismo era ser ponte entre uma cultura nacional popular, que organizava o consumo cultural, e uma cultura de consumo, que negava o nacionalismo popular, mas que, ao mesmo tempo, incorporava o velho e o tradicional em fragmentos de outros materiais artísticos, uma espécie de colagem com importante significação para o contexto político-cultural do país.

3.2. Caetano Veloso

De acordo com Frazão (2016), Caetano Emanuel Vianna Telles Veloso nasceu em Santo Amaro da Purificação, na Bahia, no dia 07 de agosto de 1942. Filho de José Veloso, funcionário dos Correios e Telégrafos, e de Dona Canô, com 14 anos foi com a família para o Rio de Janeiro, onde assistia aos programas de rádio de César de Alencar, Manuel Barcelos e Paulo Gracindo.

Em 1960, a família foi morar em Salvador. Nessa época, Caetano ganhou um violão e cantou com sua irmã, Maria Bethânia (1946), em bares de Salvador. Pouco tempo depois, ingressou na Faculdade de Filosofia da Universidade Federal da Bahia. Em 1964, participou do show “Nós, por exemplo”, ao lado de Gal Costa, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Tom Zé, na inauguração do Teatro Vila Velha. Em seguida, compôs *Boa Palavra*, que foi interpretada

por Maria Odete e se classificou em quinto lugar no II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record.

Em 1967, ao lado de Gal Costa, gravou **Domingo**, seu primeiro disco, no qual consta a canção *Alegria, Alegria*, classificada em quarto lugar no III Festival de MPB da TV Record. Foi nesse mesmo ano que o compositor conheceu Augusto de Campos e a poesia concreta; que assistiu à montagem de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade; e que casou-se com Dedé Gadelha, em 21 de novembro.

O grande marco na carreira de Caetano foi o lançamento, em 1968, de **Tropicália ou Panis et Circencis**, disco-manifesto de que participaram, Gil, Gal, Tom Zé, Nara Leão entre outros. Em setembro desse ano, apresentou-se no Teatro da Universidade Católica (Tuca), em São Paulo. Sua interpretação da música *É Proibido Proibir*, do grupo Os Mutantes, recebeu muitas vaias da plateia. Três meses depois foi preso pelo regime militar.

Em 1969, veio o exílio – em Lisboa, Paris, e, finalmente, Londres. Nessa época gravou: **Caetano Veloso** (1969) e **Caetano Veloso (London, London)** (1971). De volta ao Brasil em 1972, fez show em Salvador, ao lado de Chico Buarque. Em 1973, **lançou Araçá Azul** e produziu shows para Bethânia, Gal, entre outros. Em 1976, Caetano Veloso, Gal, Gil e Bethânia formaram o grupo Doces Bárbaros, gravaram **Os Mais Doces dos Bárbaros** e excursionaram por todo o Brasil. No ano seguinte, Caetano foi com Gil ao Festival de Arte e Cultura Negra, na Nigéria, e gravou o disco **Bicho**.

Na década de 1980, Caetano Veloso continuou fazendo shows e lançando discos, entre eles, **Outras Palavras** (1981), **Caetanear** (1985) e **Totalmente Demais** (1986). Ao lado de Chico Buarque, apresentou, na televisão, o programa “Chico & Caetano”, onde cantava e recebia convidados. Em 1997, lançou o livro *Verdade Tropical*, no qual descreveu sua formação musical e seu trabalho como cantor e compositor.

Caetano Veloso teve canções em trilhas sonoras de filmes como *Hable com Ella*, de Pedro Almodóvar, e *Frida*, de Julie Taymor. Em 2004, foi considerado um dos mais produtivos e respeitados músicos latino-americanos. Ao longo de sua carreira, o compositor recebeu diversos prêmios, entre eles, o Grammy Award – Melhor Álbum de World Music, com o álbum **Livro**, em 2000; o Grammy Latino – Personalidade do Ano 2012; o Grammy Latino – Melhor Canção Brasileira de 2014, com *A bossa nova é foda*, entre outros.

3.3. *Alegria, Alegria*

Alegria, Alegria (1967)

Caetano Veloso

Caminhando contra o vento
Sem lenço e sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou

O sol se reparte em crimes
Espaçonaves, guerrilhas
Em cardinales bonitas
Eu vou

Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor
Em dentes, pernas, bandeiras
Bomba e Brigitte Bardot

O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia
Eu vou

Por entre fotos e nomes
Os olhos cheios de cores
O peito cheio de amores vãos
Eu vou

Por que não, por que não

Ela pensa em casamento
E eu nunca mais fui à escola

Sem lenço e sem documento

Eu vou

Eu tomo uma Coca-Cola

Ela pensa em casamento

E uma canção me consola

Eu vou

Por entre fotos e nomes

Sem livros e sem fuzil

Sem fome, sem telefone

No coração do Brasil

Ela nem sabe até pensei

Em cantar na televisão

O sol é tão bonito

Eu vou

Sem lenço, sem documento

Nada no bolso ou nas mãos

Eu quero seguir vivendo, amor

Eu vou

Por que não, por que não

Por que não, por que não

Por que não, por que não

Por que não, por que não

3.4 O *ethos* em *Alegria, Alegria*

Para Barthes (2004), a escrita é um neutro, um compósito, um oblíquo para onde foge o sujeito, o preto e o branco, aonde vem perder-se toda a identidade, a começar, precisamente, pela parte do corpo que escreve. O pensador francês medita sobre autoria e, nesse sentido,

destaca a perda de um sujeito que se escreve e inscreve no texto. Momento de confluência e de desapareço de si mesmo, o processo de autoria envereda por muitas facetas. No caso da canção popular, há um sujeito inscrito no texto, conhecido na literatura como eu-lírico, mas, inegavelmente, há também marcas inevitáveis de um sujeito-outro-em-si-mesmo, conhecido como autor. Como afirma Foucault (2000), se um indivíduo não fosse um autor, será que se poderia dizer que o que ele escreveu ou disse e aquilo que registrou definitivamente seus papéis e o que se pode relatar de suas exposições poderia ser chamado de obra? Para ele, não é possível analisar a obra em si mesma, relegar o autor ou escritor a um segundo plano, pois “a palavra ‘obra’ e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor” (FOUCAULT, 2000, p. 9).

A questão da autoria é discutida também em outras áreas dos estudos linguísticos. Orlandi (1988, p. 76), por exemplo, vale-se da “função-autor”, cunhada por Foucault (1969), para analisar os “diferentes modos pelos quais o sujeito se inscreve no texto por meio de diferentes representações. Tais representações indicam diferentes funções enunciativo-discursivas”. Para Ducrot (1985, apud ORLANDI, 1988, p. 77), as funções enunciativas de sujeito são a de “locutor, que é aquele pela qual se representa como *eu* no discurso e a de enunciador que é (são) a(s) perspectiva(s) que esse *eu* constrói”.

Em retórica, o *ethos* do orador do discurso equivale a esse sujeito que “se inscreve no texto”, pois o discurso só se realiza no momento da sua interação com o outro, na negociação da distância entre orador e o auditório. É, enfim, o orador que move as paixões do auditório com seu *ethos*, para conquistar adesão pela eficácia do dizer. Desse modo, fundem-se, no plano retórico, as funções enunciativas do sujeito, tanto de locutor como de enunciador.

Com base nessas reflexões, consideraremos a canção de Caetano Veloso como produto revelado em um discurso que tem origem no do próprio orador. Levaremos em conta um aspecto simbiótico possível: aquele que fala no texto é, ao mesmo tempo, um ator em primeira pessoa e também um autor, revelado por um EU que narra pelo plano simbólico, pelas suas emoções, paixões, visão de mundo, e que faz apelos persuasivos. Isso fica evidente quando o próprio Caetano Veloso, ao refletir sobre a canção em seu livro, *Verdade Tropical* (1997), afirma que a ideia era a de um jovem desgarrado, que não tinha “nada no bolso ou nas mãos”. Calado (2010) descreve que Caetano Veloso queria algo que fosse bem alegre e a primeira

imagem que lhe veio à cabeça foi a de um rapaz que andava numa cidade grande, olhava as pessoas e as coisas na rua, assim como ele fazia no momento em que pensou na canção, o que nos configura um *ethos* jovem, que busca a liberdade, e, ao mesmo tempo, com preguiça das limitações ou opressões impostas na época.

3.5 As intenções tropicalistas

A tropicália representava a realidade nacional brasileira jogada em contraponto com os valores tradicionais e consagrados do gosto popular. Cyntrão (2000) explana que era uma tentativa de captar criticamente o gosto das grandes massas brasileiras e, com ele, o verdadeiro espírito da cultura criada no trópico; o tropicalismo também atualizou os contrastes nacionais, a miséria brasileira que abrangeu ricos e pobres, a crítica e o mau gosto, por intermédio de um discurso anti-ideológico da cultura, em que se evidenciava o paradoxo histórico do país.

Os tropicalistas investiram contra uma série de valores considerados intocáveis e infiltraram-se nas estruturas artísticas, musicais, culturais do país. Caetano Veloso (BAR, 1968, apud CYNTRÃO, 2000, p.44) justifica o nascimento do movimento da seguinte maneira:

Eu e Gil estávamos fervilhando novas ideias. Havíamos passado um bom tempo tentando aprender a gramática da nova linguagem que usaríamos [...]. Dessa mistura toda nasceu o Tropicalismo, essa tentativa de superar nosso subdesenvolvimento partindo exatamente do elemento “cafona” da nossa cultura fundindo ao que houvesse de mais avançado industrialmente [...].

Ainda a respeito, Gil (2013, p.120) afirma “O Tropicalismo surgiu mais de uma preocupação entusiasmada pela discussão do novo do que propriamente com um movimento organizado”.

Os hábitos da sociedade de consumo foram apropriados pelo Tropicalismo, como explica Cyntrão (2000), o que revelou uma distância histórica entre a técnica e o tema das obras: pela coexistência de antigo e novo, pelo aproveitamento do ultramoderno para apresentar o arcaico e de mau gosto, pelo confronto do passado e do presente, pela atualização

de todos os ritmos sul-americanos e europeus conhecidos na época, enfim, pela aparência sul-realista, chocam-se melancolia e humor na percepção da realidade brasileira.

3.6 O auditório tropicalista e as paixões

A respeito da relação entre o auditório e as paixões, Ferreira (2010, p. 17) elucida:

Em retórica, o auditório é simbolizado pelo *pathos*. Para movê-lo, é necessário seduzi-lo, comovê-lo, persuadi-lo ou convencê-lo a partir de um acordo, de um casamento de interesses centrado nas crenças e paixões do auditório. Por outro lado, o orador realiza seu dizer por meio de um discurso, simbolizado pelo *logos* (a palavra, a razão). O discurso, então, pode revestir-se de diversas tipologias, numa dependência direta da questão subjacente ou expressamente colocada.

O discurso contrapõe, simultaneamente, razão e emoção. O auditório, quando colocado diante de uma canção que julgava relevante por algum motivo, posicionava-se como uma assembleia, um espectador ou um juiz. Seja como for, vivenciava as emoções ou paixões que, segundo Aristóteles (2012, p. 123), “são as causas das mudanças nos nossos julgamentos e são acompanhadas por dor ou prazer”.

O III Festival da TV Record deixou clara toda a cólera despertada no auditório, ou seja, um desejo de desdenhar, de difamar as canções vencedoras diante do desgosto de ver sua canção favorita derrotada. Conforme explica Mello (2010), os festivais juntaram plateias de estilos diferentes, que, antes, apenas aplaudiam suas canções prediletas; mas, depois, passaram a prejudicar as “inimigas”, como uma torcida de futebol. A partir de então, vieram as vaías, os protestos e as perturbações tão nítidas no ano de 1967. O auditório estava sintonizado com o movimento musical que falava sobre a realidade social brasileira.

Se levarmos em conta o contexto retórico descrito no item 3.1 e o histórico de criação da tropicália, não é difícil considerar que a música e a letra de *Alegria, Alegria* incitavam, ironicamente, o desejo de liberdade em meio às questões do país: jovens brasileiros se mobilizavam para cantar num momento de reflexão sobre o destino da própria nação. Havia um auditório muito favorável às canções que realçavam os desmandos e a crueldade do período ditatorial. Esse contexto propiciou, portanto, o conteúdo da situação retórica e culminou no instante em que a canção *Alegria, Alegria* foi revelada para o auditório em 1967.

O auditório contribuiu para o sucesso das músicas e motivou debates nacionais sobre as favoritas. Hollanda e Gonçalves (1985, p. 57, apud Gouvêa, 2013, p. 70) registram que

A presença da massa da juventude estudantil, que assumia um papel de crescente importância na contestação do regime de 64, envolvia as apresentações, num ambiente de acalorada participação, onde se tornar adepto desta ou daquela música assumia muitas vezes ares de opinião política.

Campos (2012) explica que a música popular era a cultura de massa e operou, sobretudo, na faixa da “comunicação persuasiva”, pois pretendeu convencer o auditório com base naquilo que ele já conhecia, desejava e confirmava que queria ouvir. Caetano Veloso (2008, p.162) ilustra esse pensamento quando explica a expressão “nada no bolso ou nas mãos”: “De todo modo, sem lenço, sem documento corresponde à ideia do jovem desgarrado que, mais do que a canção queria criticar, homenagear ou simplesmente apresentar, a plateia estava disposta a encontrar na canção”.

Na comunicação entre o compositor (orador) e o ouvinte (auditório), Campos (2012) esclarece que há um movimento em que, pela resposta do ouvinte, o orador pode, com segurança, valer-se de sua personalidade vitoriosa. É quando o artista, consciente de sua responsabilidade frente ao povo, aproveita para elevá-lo a seu gosto, oferecendo-lhe algo mais elaborado, que o force a participar com mais inteligência na sua apreciação. Favaretto (2007) relata que a simples introdução de *Alegria, Alegria* desencadeou a hostilidade contra Caetano Veloso, como se realmente estivesse em questão a integridade da música brasileira. Porém, Calado (2010) reforça que o intérprete soube envolver seu auditório, pois, a entrada feroz e ritmo simpático da marcha de *Alegria, Alegria* desconsertaram boa parte daqueles que estavam inclinados a vaiar a canção antes mesmo de ouvi-la, só por causa das guitarras elétricas. O próprio Caetano Veloso se surpreendeu com a rápida mudança de atitude do público. Aplaudido euforicamente, saiu consagrado do palco.

Para o auditório, um ato retórico se corporifica por meio da expressão de uma realidade construída pelo discurso. Quando não agradava, o compositor recebia a vaia, que, nesse período, se institucionalizou como reação de desagrado que preocupava os compositores, como registrado no filme *Uma noite em 67*, de Renato Terra e Rodrigo Calil, lançado em 2010. Muitos artistas foram vítimas das vaias, da paixão colérica. Um exemplo é

o do compositor Sérgio Ricardo, que, após várias tentativas de acalmar o público enfurecido, se descontrolou por não conseguir cantar, quebrou o violão e atirou contra a plateia.

Calado (2010) descreve que as vaías das torcidas organizadas deram o tom na eliminatória no festival. Alguns intérpretes mal conseguiram ouvir a orquestra ou o conjunto que os acompanhavam, tamanho barulho provocado. Esse foi o caso de Hebe Camargo, que defendeu *Volta amanhã*, de Fernando César, sob vaías do início ao fim. Não bastassem as vaías, ainda havia as gaiatices: “Chega! Volta amanhã!”, gritavam alguns, rindo, em frente ao palco. Erasmo Carlos foi outro concorrente que convenceu somente as garotas do seu fã-clube.

Das vaís às palmas, *Alegria, Alegria* foi a última das quatro canções escolhidas pelos jurados, e surpreendeu, pois, nas eliminatórias anteriores, a última canção anunciada para a final foi a mais vaiada, devido às torcidas de outras canções rejeitadas. Todavia, com Caetano e Os Mutantes foi diferente; a canção foi aplaudida pela maioria do público, o que despertou a ira dos emepistas radicais. *Alegria, Alegria* foi para a final com jeito de sucesso popular.

Já na final do III Festival de Música Popular Brasileira as torcidas lotaram o Teatro Paramount e, à exceção de Chico Buarque, com a canção *Roda Viva*, todos os outros concorrentes, em maior ou menor dose, não conseguiram escapar das vaías naquela noite. Foi uma surpresa o anúncio do terceiro lugar. A maioria da plateia nem esperou a entrada de Caetano para se levantar e começar a aplaudir *Alegria, Alegria*, que foi cantada em coro, seguida por gritos de “já ganhou”. Os nacionalistas mais resistentes ainda não aceitavam as guitarras dos Beaty Boys, mas acabaram murchando frente à euforia geral.

3.7 Elementos retóricos

O título da canção, *Alegria, Alegria* foi, segundo Veloso (2008), uma maneira de deixar o auditório, perto, e ao mesmo tempo longe, da visão de mundo da personagem que diz: “Eu Vou”. Além disso, ressalta-se na canção o uso constante da figura retórica ironia, que respondia discursivamente ao momento social e político pelo qual passava o Brasil. Como ter alegria mediante as atrocidades impostas pelo governo às liberdades?

Caminhando contra o vento
Sem lenço e sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou

A canção inicia com um panorama ligado ao movimento do caminhar, do seguir, do andar. A noção de estaticidade é, então, contestada na primeira palavra da canção, pois o uso do gerúndio indica ação contínua, realizada no momento em que se fala. A instância retórica se configura exemplarmente nos versos seguintes: algo impulsiona o orador, que precisa despir-se de convenções sociais; além disso, a canção aponta que o descomprometimento da personagem é desejado, porém não efetivado, o que resulta em uma narrativa presentificada, ou seja, com um presente contínuo (“caminhando”), que, conforme explica Tatit (2001), abarca uma certa evolução interna de ocorrências e de apreensões psíquicas com sua espessura.

O gesto do orador procura captar a identificação; caminhar em sentido contrário: o orador caminha contra o vento. Metaforicamente, pode-se lembrar que não seguir os ventos que sopram é se opor a alguma coisa e, nesse sentido, podemos, em um outro plano hermenêutico, pensar que Veloso caminhava contra as ideias militares da época. A expressão “sem lenço e sem documento” pode representar a falta de uma identidade cultural, de liberdade, não só do orador, mas de todos os cidadãos naquele momento. Podemos refletir também sobre a cidadania esgarçada, desconsiderada pela obrigação de portar documentos, para entender o ato como rumo ao vento. Se considerarmos um plano metafórico de constituição da canção, “o sol” pode representar luminosidade, como se focalizasse detalhes da cena percorrida; um todo decomposto em partes que não prendem a atenção do orador, que passa através das imagens e das informações sem atentar a nenhuma.

O sol se reparte em crimes
Espaçonaves, guerrilhas
Em cardinales bonitas
Eu vou
Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor

Em dentes, pernas, bandeiras

Bomba e Brigitte Bardot

O caminho escolhido pelo orador é nítido: sabe que, no início, e ao longo de todo o discurso, precisará conquistar a atenção, a empatia e a docilidade do auditório. Veloso mostra a liberdade (caminhando contra) para unir-se a um desejo universal de propriedade de si mesmo, e, nesse sentido, explora o agradar (*placere*). O orador busca a atenção pela demonstração de determinação (eu vou), cativa o auditório e obtém atenção, destacando a relevância do assunto. Desse modo, instiga os sentimentos do auditório pelo *movere*. Alegria, liberdade e determinação, então, são elementos capazes de conclamar a empatia do auditório e de concretizar o *docere*.

Os versos seguintes compõem um cenário bélico; o sol é rachado por crimes (praticados pelos ditadores), espaçonaves (que representam a modernidade) e guerrilhas (manifestações dos jovens). A visão é o elemento fundamental na construção retórica; quem caminha, observa o movimento e os acontecimentos, velozes, moldam a forma do que se vê. O tempo retratado, seja em termos de horário que circundam o caminhar, seja em termos políticos, expressos pelas guerrilhas, traduz a metáfora de uma guerra civil: “o sol se reparte em crimes / Espaçonaves, guerrilhas / Em Cardinales bonitas / Eu vou”.

Os argumentos se distribuem em duas frentes: a confirmação, em que o orador se defende; e a refutação, em que o orador ataca o adversário. A defesa da liberdade de ir e vir, de caminhar “contra” e de prosseguir à sua maneira compõem, gradativamente, os argumentos de defesa e de ataque, que se misturam de forma estratégica. O mundo que se vê também determina as contingências do discurso e, com uma certa ironia, as distrações e a futilidade do período. Há atrizes famosas no caminho. Claudia Cardinale, atriz italiana, é metonimicamente transmutada em todas as outras belas atrizes estrangeiras. O lado artístico se configura no tempo psicológico e social. Não há só as situações conflitantes das guerrilhas, mas também um mundo paralelo de entretenimento e beleza. O orador prossegue, resoluto, em “eu vou”.

A estrofe seguinte não é elogiosa para os governantes. Veloso não diz “rostos”, mas vale-se de um substantivo depreciativo: os presidentes possuem “caras”. O “grande beijo de amor” trata da apologia ao amor livre, assim como as “pernas” se referem às minissaias. Essas expressões constituem, sobretudo, metonímias para as pessoas que estavam nas manifestações

e seus propósitos: “Em caras de presidentes / Em grandes beijos de amor / Em dentes, pernas, bandeiras / Bomba e Brigitte Bardot”. Caetano explora, então, o lugar do “valor da pessoa”: o argumento incide sobre o mérito para ressaltar a dignidade, a autonomia, o senso de justiça. Tudo está ao avesso e, assim, o orador estabelece hierarquias para destacar o desumano.

Por um lado, o caminhar incessante, num ritmo contínuo e determinado, reproduz o contexto retórico: o conjunto de fatores temporais, históricos, culturais e sociais que exercem influência no ato de produção e de recepção dos discursos. Por outro, o problema retórico se torna cada vez mais claro: a bomba atômica convive com a arte e a política, num emaranhado que se amalgama incessantemente no caminhar. Ressalte-se que o problema é sempre uma construção simbólica da realidade, uma vez que envolve um contexto que se soma à interpretação de quem o vivencia.

Evidentemente, a canção mostra uma preocupação com a *pólis*, com a cidadania e, num plano outro, reproduz, pela aliteração, os sons percebidos no caminhar. O ritmo é marcado pelas alternâncias de fonemas surdos e sonoros: **caras de presidentes, grandes beijos de amor, dentes, pernas, bandeiras, bomba, Brigitte Bardot** (K/P/G/B/D/D/P/B/B/B/B). Há um barulho, como de tambores, acompanhando o caminhar. É importante ressaltar que as sonoridades da aliteração e da assonância levam à aceitação do texto, que se torna mais facilmente memorizável, repetível e passível de difundir-se.

O ritmo, também veloz, sinaliza o modo das interpelações e acelera a passagem do tempo, o que faz produzir um sentimento atordoado, como uma câmera que distribui o foco de maneira rápida. Em consequência, os diversos “flashes” de pensamento moldam um filme, que mistura os presidentes e os dentes, com bombas, espaçonaves e Brigitte Bardot, numa mescla de nacionalismo e estrangeirismo na composição do cenário.

O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia
Eu vou

Por entre fotos e nomes
Os olhos cheios de cores

O peito cheio de amores vãos

Eu vou

Por que não, por que não

Nos versos seguintes, notamos uma mudança de perspectiva na aproximação do orador: se os olhos cheios de cores guardam um referencial espacial, percebido externamente, os amores se originam no interior de quem os sente. Novamente, a visão é um elemento importante na construção retórica; o orador caminha por entre fotos e nomes, possivelmente referindo-se a faixas e imagens contra a ditadura, comuns na década de sessenta. E, pela primeira vez, o orador faz uma pergunta retórica: “por que não? ”.

Ela pensa em casamento

E eu nunca mais fui à escola

Sem lenço e sem documento

Eu vou

A justaposição de imagens revela a percepção bastante individual de um sujeito que, diante dos mais diversos acontecimentos, expõe seus dilemas “banais” na mesma escala de valoração. Os versos “Ela pensa em casamento / E eu nunca mais fui à escola” podem evidenciar que, enquanto alguns brasileiros lutavam para dar fim à repressão militar, outros apenas seguiam suas vidas, independentemente do fervilhar político do país. A rima documento/casamento mostra uma analogia entre as instituições, sobretudo, porque o casamento é um documento, e representa, portanto, um mundo oficial ao qual o orador se contrapunha. Mesmo que casar fosse um desejo da mulher (demonstrado na repetição da estrofe seguinte), o *ethos* de liberdade do orador demonstra contrariar o mundo das instituições, sem lenço, documento, escola, livros, telefone, fuzil, dinheiro.

Eu tomo uma Coca-Cola

Ela pensa em casamento

E uma canção me consola

Eu vou

A estrofe acima é estruturada pela figura retórica antítese, que representa uma oposição de ideias: enquanto a mulher pensa em casamento, o orador toma uma Coca-Cola. Dessa maneira, “casamento” e “Coca-Cola” podem ser considerados metáforas: o primeiro representando o “mundo oficial”, dos documentos, da tradição; a segunda, símbolo do capitalismo nas mãos do orador, a liberdade de não ter nenhum documento, de ir contra as regras e as leis. Além do mais, a justaposição das palavras transmite, ao auditório, a ideia de que o orador passa e visualiza tudo: a Coca-Cola, o casamento, a canção que consola, e mesmo assim a caminhada continua: “Eu vou”.

Por entre fotos e nomes
Sem livros e sem fuzil
Sem fome, sem telefone
No coração do Brasil

Podemos considerar os versos acima como uma tensividade retórica. Ferreira (2010) explica que a tensividade se manifesta pelas discordâncias relativas de conceitos, valores e visões de mundo. Dessa maneira, o ato retórico se constrói por uma ação sobre o entendimento e a vontade, discute teses e argumenta a favor delas. Isso se torna claro quando o orador constrói argumentos de comparação, ou seja, quando vários objetos são defrontados a fim de avaliá-los um em relação ao outro. Ao comparar livros e fuzil, o orador mostra que não há possibilidade de lutar contra a ditadura, seja com as “armas” da educação (conhecimento), seja com fuzil (armas propriamente ditas). Da mesma maneira, o orador pode referir-se ao comparativo fome (não poder ter ambição) e telefone (comunicação), como a falta de possibilidade de expressão. O orador termina a estrofe com a figura de escolha (epíteto), quando obtém vantagem da adjetivação e usa qualitativos de efeito, referindo-se ao “coração do Brasil”.

Ela nem sabe até pensei
Em cantar na televisão
O sol é tão bonito
Eu vou

Na oitava estrofe há um reforço do desprendimento do orador, demonstrado no verso “ela nem sabe”. No verso seguinte, o trecho “cantar na televisão” é uma menção aos festivais, que se tornaram formas de expressão contra a violência política. O “sol” reaparece no terceiro verso dessa estrofe. Se antes ele se repartia em crimes, agora ilumina o caminho, o que podemos interpretar metaforicamente como o surgimento de uma esperança. O verso “Eu vou” ocupa o lugar da qualidade; é o momento em que o orador valoriza o que considera melhor, único, raro e incomparável, ou seja, seguir.

Sem lenço, sem documento
Nada no bolso ou nas mãos
Eu quero seguir vivendo, amor
Eu vou

Nessa estrofe, o verso “eu vou” é associado à incompatibilidade retórica, explicada por Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014) como uma demonstração de teses opostas, com escolha de qual tese será melhor aplicada ao caso concreto. O orador está, portanto, diante da situação (sem lenço e sem documento, ou seja, sem identidade pessoal e cultural) e tem a escolha de permanecer na situação, conviver com a repressão ditatorial e todas as questões culturais às quais era contrário, ou seguir, carregando seus ideais revolucionários. Dessa maneira, o orador escolhe ir, e a situação se soluciona à medida que ele caminha. Ferreira (2010) explica que, em retórica, o procedimento mais característico da identificação completa está no recurso da definição, que atua como argumento. O orador está no campo da individualidade e, embora queira realizar a ação (“eu vou”), ainda não o faz. Por isso, na sequência, lança uma pergunta retórica ao auditório: “por que não?”.

Por que não, por que não?
Por que não, por que não?
Por que não, por que não?
Por que não, por que não?

O objetivo de um discurso retórico é sempre responder uma questão. Para Tringali (2014, p. 125), “o discurso realmente retórico tem por finalidade persuadir um auditório a aceitar a opinião preferível, a propósito de uma questão”. Dessa maneira, todo discurso é uma

construção retórica que busca conduzir o seu auditório na direção de uma perspectiva sobre determinado assunto. O orador projeta o seu próprio ponto de vista e espera a adesão do público.

Por ser tão inerente aos discursos, a retórica centra-se em um contexto específico. Ferreira (2010, p. 31) qualifica o contexto retórico como “o conjunto de fatores temporais, históricos, culturais, sociais etc., que exercem influência no ato de produção e de recepção dos discursos”. Portanto,

o discurso retórico (...) nasce desse contexto para tentar resolver um problema retórico que é, basicamente, composto por três elementos que se associam: uma questão, que clama por uma discussão para ser solucionada (...); um auditório e, por fim, um conjunto de limitações e restrições – pessoas em posições antagônicas, eventos, leis, interesses, emoções, hábitos que atuam tanto sobre a audiência quanto sobre o orador e dão especificidade à situação. (FERREIRA, 2010, p. 31)

Por fim, podemos considerar uma pergunta retórica como um entimema. No término da canção, o orador faz a pergunta “por que não”, mas não espera uma resposta imediata, verbal do auditório; solicita apenas uma resposta mental, que será gerada a partir das crenças dos ouvintes, de sua bagagem cultural, dos valores e das experiências de cada um e de todos. Espera-se, assim, que a resposta mental do auditório complemente o argumento desejado.

3.8 Gilberto Gil

De acordo com Frazão (2016), Gilberto Passos Gil Moreira nasceu em Salvador, Bahia, no dia 2 de junho de 1942. Filho de médico e professora, viveu durante um tempo no interior do estado. Cresceu ouvindo os intérpretes da época, entre eles, Silvio Caldas, Orlando Silva e Francisco Alves. Ainda na infância, ganhou um violão de presente de sua mãe.

Sua carreira musical teve início em 1964, época em que cursava Administração na Universidade Federal da Bahia. Foi lá que participou do show “Nós, por exemplo”, ao lado de Caetano Veloso, Tom Zé, Gal Costa e Maria Bethânia, na inauguração do teatro Vila Velha, em Salvador.

Em 1965, Gilberto Gil mudou-se para São Paulo. No ano seguinte, sua música *Ensaio Geral*, interpretada por Elis Regina, ficou em 5º lugar no II Festival de Música Popular Brasileira (FMPB), realizado pela antiga TV Record. Em 1967, a música *Domingo no Parque*, que cantou junto com Os Mutantes, ficou em 2º lugar no III FMPB. Nesse mesmo ano, lançou seu primeiro disco **Louvação**.

O III FMPB foi o ponto de partida para o movimento artístico chamado tropicalismo, do qual Gilberto Gil participou, junto com Caetano Veloso, Torquato Neto, Tom Zé, Rogério Duprat, entre outros. Um dos objetivos do movimento era a fusão de elementos da música inglesa e americana com as músicas de João Gilberto e Luiz Gonzaga. O movimento causou polêmica, porém, abriu portas para uma nova etapa na música popular brasileira.

Em 1968, o compositor lançou o disco **Gilberto Gil** com 14 músicas, entre elas *Procissão* e *Domingo no Parque*. Lançou também um disco-manifesto, intitulado **Tropicália**, do qual participaram, além de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Os Mutantes, Tom Zé e Torquato Neto. O movimento tropicalista foi considerado subversivo pela ditadura militar e Gilberto Gil foi preso, junto com Caetano Veloso. Em 1969, foram exilados na Inglaterra. Nesse mesmo ano, foi lançado o álbum **Gilberto Gil**, no qual se destacou a música *Aquele Abraço*.

No início de 1972, Gilberto Gil voltou definitivamente ao Brasil. Em seguida, lançou **Expresso 2222**. Em 1976, junto com Caetano, Gal e Bethânia, formou o conjunto Doces Bárbaros; o que rendeu um álbum e várias turnês pelo país. Em 1978, apresentou-se no Festival de Montreux, na Suíça. Nesse ano, ganhou o Grammy de Melhor Álbum de World Music com **Quanta gente veio ver**. Em 1980, lançou uma versão em português do reggae *No woman, no cry*, sucesso de Bob Marley, denominada *Não chore mais*.

Entre 1989 e 1992, Gilberto Gil foi vereador na Câmara Municipal de Salvador, pelo Partido Verde. Em 2003, foi nomeado Ministro da Cultura; desligando-se em janeiro de 2008 para se dedicar à carreira musical. Ainda nesse ano, lançou o álbum **Banda larga cordel**. Em 2010, lançou **Fé na festa**. Em 2015, estreou, junto com Caetano Veloso, a turnê “Dois amigos, um século de música”, em comemoração aos 50 anos de carreira de ambos os cantores.

3.9 Domingo no Parque

A canção *Domingo no Parque* conta a história de dois amigos, José e João. O título traz a lembrança de algo divertido, diferente do que acontece ao longo da narrativa. Na versão gravada em estúdio, é possível ouvir a agitação das personagens, como se a rotina da semana dos dois estivesse passando; contudo, logo o ritmo diminui e o que pode ser ouvido são risos e diversão de um fim de semana. Ao fundo, ouve-se o som do berimbau, instrumento característico da capoeira – mistura de arte marcial e dança, jogada em uma grande roda. Na grande roda (gigante), também acontece o clímax da canção. Ao ouvir *Domingo no Parque*, o auditório é levado a girar como se estivesse em uma roda gigante ou em um jogo de capoeira.

Domingo no Parque (1967)

Gilberto Gil

O rei da brincadeira
Ê, José!
O rei da confusão
Ê, João!
Um trabalhava na feira
Ê, José!
Outro na construção
Ê, João!...

A semana passada
No fim da semana
João resolveu não brigar
No domingo de tarde
Saiu apressado
E não foi prá Ribeira jogar
Capoeira!
Não foi prá lá
Pra Ribeira, foi namorar...

O José como sempre
No fim da semana
Guardou a barraca e sumiu
Foi fazer no domingo
Um passeio no parque
Lá perto da Boca do Rio...

Foi no parque
Que ele avistou

Juliana
Foi que ele viu
Foi que ele viu Juliana na roda com João
Uma rosa e um sorvete na mão
Juliana seu sonho, uma ilusão
Juliana e o amigo João...

O espinho da rosa feriu Zé
(Feriu Zé!) (Feriu Zé!)
E o sorvete gelou seu coração
O sorvete e a rosa
Ô, José!
A rosa e o sorvete
Ô, José!
Foi dançando no peito
Ô, José!
Do José brincalhão
Ô, José!...

O sorvete e a rosa
Ô, José!
A rosa e o sorvete
Ô, José!
Oi girando na mente
Ô, José!
Do José brincalhão
Ô, José!...

Juliana girando
Oi girando!
Oi, na roda gigante
Oi, girando!
Oi, na roda gigante
Oi, girando!
O amigo João (João)...

O sorvete é morango
É vermelho!
Oi, girando e a rosa
É vermelha!
Oi girando, girando
É vermelha!
Oi, girando, girando...

Olha a faca! (Olha a faca!)
Olha o sangue na mão
Ê, José!
Juliana no chão

Ê, José!
Outro corpo caído
Ê, José!
Seu amigo João
Ê, José!...

Amanhã não tem feira
Ê, José!
Não tem mais construção
Ê, João!
Não tem mais brincadeira
Ê, José!
Não tem mais confusão
Ê, João!...

Êh! Êh! Êh Êh Êh Êh!
Êh! Êh! Êh Êh Êh Êh!
Êh! Êh! Êh Êh Êh Êh!
Êh! Êh! Êh Êh Êh Êh!
Êh! Êh! Êh Êh Êh Êh!...

3.10 O *ethos* em *Domingo no Parque*

Ao evocar, no título, descanso e alegria (pois é o que se espera de um domingo no parque), o orador estabelece identificação com seu auditório no momento da invenção. Sob um aspecto retórico, Gil se vale da antítese para constituir os *ethé* das personagens: de um lado, temos o *ethos* positivo de José, o brincalhão, rei da brincadeira; de outro, o *ethos* negativo de João, o briguento, rei da confusão. Esses *ethé* são reforçados sob um aspecto semântico, sobretudo, quando deduzimos que José trabalhava na feira e detinha a competência para a comunicação, já que mantinha um contato divertido com o público; ao passo que João detinha a competência para a luta, era possivelmente dotado de força física (necessária para o trabalho na construção) e, além disso, praticava capoeira.

Na sequência da narrativa, acontece uma ruptura e uma inversão em relação aos *ethé* das personagens. José avista Juliana em companhia de João e a canção revela um possível vínculo entre os dois: “Juliana e seu amigo João...”. O compositor utiliza a rosa (símbolo do amor) e o sorvete (prazer infantil) para revelar o *ethos* inocente de Juliana. O sentimento colérico de José ao ver Juliana não se revela por um *ethos* traído, mas, sim, invejoso (a inveja

é o tema do texto), já que outro detinha o objeto de seu desejo não realizado: “seu sonho, uma ilusão”. A esse respeito, Gil (2013, p. 90) relata:

Era preciso fazer o João e o José se encontrarem. No parque, vem a confirmação dos caracteres psicológicos dos dois. Um audacioso, aberto, expansivo. O outro, tímido, recuado. Era só concluir.

O orador não diz, mas projeta, também, as paixões que constituirão o eixo não-físico da narrativa: a calma, a raiva, a cólera. A consequência da cólera de José é exposta nos versos finais da canção, que detalharemos a seguir:

Olha a faca! (Olha a faca!)
Olha o sangue na mão
Ê, José!
Juliana no chão
Ê, José!
Outro corpo caído
Ê, José!
Seu amigo João
Ê, José!...

Amanhã não tem feira
Ê, José!
Não tem mais construção
Ê, João!
Não tem mais brincadeira
Ê, José!
Não tem mais confusão
Ê, João!...

Observamos em *Domingo no Parque* um *ethos* constituído, inicialmente, pela alegria de uma das personagens, trazida pelo som da capoeira e pelo próprio título da canção, que transmitem sentimentos bons. Ao usar a antítese, Gil transforma o *ethos* da mesma personagem em colérico, agressivo. Se relacionarmos o contexto em que a canção foi criada e apresentada, podemos, por analogia, pensar no início do tropicalismo e nos propósitos do movimento: a busca da liberdade por meio da alegria, da música (começo da canção), seguido de momentos de luta e agressividade causados pela repressão da ditadura militar (fim da canção).

3.11 O auditório e as paixões em *Domingo no Parque*

Ferreira (2010, p. 22) elucida que um discurso nunca é um acontecimento isolado, nasce em outros discursos e também aponta para outros; complementa ou opõe-se aos que o precederam e cria uma referência para o surgimento daqueles que virão depois. Por não estar sozinho, o orador atua nos limites de uma área de valores aceitáveis e atribui ao auditório algumas funções. Os membros do auditório a que se destina a canção de Gilberto Gil atuam como expectadores que analisam a capacidade do orador de louvar ou censurar algo ou alguém. Depois do discurso, os expectadores declamam se gostam ou não, se concordam ou não, sem que precisem tomar uma posição definitiva sobre o que foi exposto, mesmo que tenha causado profunda influência no auditório. Esse tipo de discurso está ligado ao agradar.

Domingo no Parque explora a tensividade retórica, apresenta discordâncias relativas de conceitos e valores e diferentes visões de mundo. A música apresenta, no início, o *logos*, uma obviedade posteriormente intensificada com o cenário problematológico; ao final, radicaliza a exacerbação das paixões. O orador, aparentemente impessoal, negocia as distâncias, para, de algum modo, justificar um crime. O auditório, então, muda de posição e torna-se juiz.

Se voltarmos para o contexto histórico em que a canção foi criada, diferentemente de Caetano Veloso, que denunciava o autoritarismo político, Gilberto Gil queria mostrar ao auditório um outro lado tropicalista, que quebrava o antagonismo entre a música de protesto e a jovem guarda. Como aconteceu em *Alegria, Alegria*, a primeira reação patêmica da plateia não foi amistosa, e Gil também recebeu vaias, que segundo Calado (2010), vieram da galeria onde estava a “linha dura” universitária. Os maiores motivos para a repulsa do auditório eram, sem dúvida, a guitarra e o baixo elétrico dos Mutantes, seguidas das vestimentas consideradas inadequadas para o momento. Essas provocações despertaram ainda mais a indignação dos conservadores esquerdistas.

Para referir-se à manifestação de desagrado do auditório, Gil (2013, p. 118) rememora a entrevista para a revista *Fatos e Fotos*, na edição de 14 de outubro de 1967: “A vaia é importante. O que seria do III Festival sem ela? Quisera Deus que o público vaiasse sempre, com muito ódio e amor. É sinal que ainda há vida no povo”. No entanto, segundo Caldas (2010), o *ethos* carismático de Gil mostrou-se mais forte que as vaias. Os aplausos da maioria

da plateia abafaram as vaias dos descontentes e, para balancear o impacto das guitarras elétricas, além da orquestra, estava presente no palco o berimbau. Gil terminou *Domingo no Parque* aplaudido.

3.12 Elementos retóricos

A estrutura do discurso é fundamental em retórica, pois tanto a clareza quanto a ênfase dada a uma tese são importantes para a negociação da distância entre os sujeitos. O orador que conhece o contexto retórico analisa o auditório e centra seus argumentos no plano do verossímil.

Para Favaretto (2007), o forte de *Domingo no Parque* é o arranjo, que Gil e Rogério Duprat fizeram segundo uma concepção cinematográfica, com a interpretação dos contrapontos propostos pelo compositor. Uma simples narrativa de uma tragédia amorosa, vivida em ambiente popular, tornou-se díspar, pois letra, música e canto compõem uma cena de movimentos variados, à imagem da festa diversa que é um parque de diversões. Ainda segundo o autor, o processo de construção lembra as montagens eisensteinianas; letra, música, sons, ruídos, palavras e gritos estão sintonizados, misturando-se como vozes em rotação. Como na canção de Caetano Veloso, *Domingo no Parque* define um procedimento de mistura, comum na linguagem carnavalesca, associado à prática antropofágica oswaldiana.

O ritmo da canção se apoia na capoeira, no começo com sentido de jogo, depois como luta ou dança. A respeito da capoeira, Nascimento (2010) pondera:

A capoeira é uma expressão cultural afro-brasileira que mistura luta, dança, cultura popular, música. Desenvolvida no Brasil por escravos africanos e seus descendentes, é caracterizada por golpes e movimentos ágeis e complexos, utilizando os pés, as mãos, a cabeça, os joelhos, cotovelos, elementos ginástico-acrobáticos, e golpes desferidos com bastões e facões, estes últimos provenientes do Maculelê. Uma característica que a distingue da maioria das outras artes marciais é o fato de ser acompanhada por música.⁵

⁵ Informação disponível no site <<http://capoeirapatrimoniobrasil.blogspot.com.br>>. Acesso em 25 nov. 2016.

O que está em jogo na canção é uma luta de morte. *Domingo no Parque* é uma canção narrativa, que faz uso de um tempo verbal comum nos gêneros em que predomina esse tipo textual, o pretérito (“trabalhava”, “resolveu”, “foi”, “saiu”). José (rei da brincadeira) e João (rei da confusão) são amigos e principais personagens. A tragédia que a canção anuncia acontece quando as personagens contrariam seus *ethé*: João escolhe a brincadeira e José, a confusão.

A semana passada
No fim da semana
João resolveu não brigar
No domingo de tarde
Saiu apressado
E não foi prá Ribeira jogar
Capoeira!
Não foi prá lá
Pra Ribeira, foi namorar...

Na estrofe acima também notamos uma figura de presença que será usada em toda a letra: a anáfora (repetição de palavras), como, por exemplo, em “não foi pra lá”, “pra ribeira, foi namorar”. O verbo ir é intercalado nos versos, ora de forma negativa, ora de forma afirmativa, em uma construção adversativa com o **mas** oculto: “não foi pra lá” (...) **mas** “foi namorar”. O que antecipa a tragédia é o desvio de rotina. João não vai brigar (**mas**) vai namorar. O foco agora está em José.

O José como sempre no fim da semana
Guardou a barraca e sumiu
Foi fazer no domingo um passeio no parque
Lá perto da Boca do Rio
Foi no parque que ele avistou
Juliana
Foi que ele viu

Tringali (1988, p. 107) esclarece que a amplificação corresponde à função poética (ou artística) da linguagem. Ampliar, para o autor, é dar ênfase, realçar uma ideia, deixá-la grande quando fraca e diminuí-la quando forte, de acordo com a conveniência da persuasão. A amplificação serve para convencer e comover. Essa figura é apresentada pelo orador quando intensifica a cena com “avistou” e “viu”. Possivelmente, José descobriu por partes, avistou primeiro sua amada, mas não viu tudo. Em seguida, o verbo ver ganhou sentido mais amplo, de totalidade. Se prestarmos mais atenção, em “ele viu”, o verbo é intransitivo; e em “ele viu Juliana com João”, o verbo é transitivo. Nota-se aqui, o lugar retórico derivado do valor da pessoa, como explica Ferreira (2010), já que o argumento incide sobre o mérito de um ato realizado por uma pessoa e ressalta a dignidade, o senso de justiça. A narrativa fornece para o leitor o argumento de prova intrínseca (baseada no olhar de João), por meio de provas extrínsecas (sinais de traição na roda gigante).

Uma rosa e um sorvete na mão
Juliana seu sonho, uma ilusão
Juliana e o amigo João...

Os objetos que Juliana traz na mão (rosa e sorvete) são, respectivamente, analogias ao amor, à delicadeza feminina, à inocência e à alegria infantil. A fim de mostrar o quanto José gostava de Juliana, o orador recorre à figura poliptoto, explicada por Tringali (1988) como a palavra que se repete, mas numa outra flexão gramatical (sonhar e iludir).

O espinho da rosa feriu Zé
(Feriu Zé!) (Feriu Zé!)
E o sorvete gelou seu coração
O sorvete e a rosa
Ô, José!
A rosa e o sorvete
Ô, José!
Foi dançando no peito
Ô, José!

Do José brincalhão

Ô, José!...

“O espinho da rosa feriu Zé” é uma frase emblemática, pois não há possibilidade física de o espinho ter ferido Zé. O orador usa as partes pelo todo para indicar algo maior. As metonímias são intensificadas com anáforas: “O sorvete e a rosa, ê José”; “A rosa e o sorvete, ê José”. Imediatamente, Gil explora a metassemia, uma alteração no significado da palavra, seja para mais ou para menos, por oposição ou semelhança. No caso, o espinho físico (como parte de uma planta) assume, metaforicamente, um valor outro, catacrético, ao tomar a função de espinhar (fisicamente) pelo todo. Mais que isso: espinhar é fazer sofrer, é uma metáfora que, num plano bem amplo, mas viável, conduz o auditório a pensar as ligações de coexistência, que unem duas realidades de nível desigual, em que uma é mais fundamental, mais explicativa do que a outra. O caráter mais estruturado de um dos termos é que distingue essa espécie de ligação (espinho). Acontece da mesma maneira em “E o sorvete gelou seu coração”. Há uma metonímia no plano real, mas, em outro plano, interior, psíquico, amoroso, passional, gelar é muito significativo, pois indica, grosso modo, a perda da razão.

A metáfora também é usada por Gil, na visão reinterpretativa dos fatos pelas personagens. A rosa e o sorvete na mão de Juliana, na estrofe seguinte, representam o amor, a inocência, a alegria e a delicadeza. O orador constrói, por meio das metáforas, um contexto conflitivo, desesperador, que descreve o aumento da cólera por meio de termos singelos do dia a dia. Nenhum fato tem significado por si só. A ideia de Gil é tornar os fatos impactantes, combinar os fatos ao elemento fundamental da ação física (morte) para ampliar a ação retórica (externar a causa passional que o texto carrega com tintas fortes, mas com palavras singelas).

A canção *Domingo no Parque* é como um arrazoado de provas: valemo-nos de provas ou dados de uma alegação por meio de uma justificativa ou razão. A razão é uma espécie de autorização ou de garantia para sustentar um argumento e é construída quando o orador conquista o auditório. A roda gigante onde João estava com Juliana pode ser uma suposição da substituição de outra roda a que José não foi: a capoeira. De forma metonímica, a rosa e o sorvete representavam a alegria para Juliana, mas, para José, representaram a dor e despertaram um *pathos* diferente: os espinhos da rosa o feriram, o sorvete gelou seu coração, e, portanto, José tornou-se colérico.

Por metáforas, anáforas e metonímias, o orador constrói um processo de preparação retórica, um caminho para a construção de blocos retóricos muito velozes e persuasivos. A rosa vermelha, como apresentada na canção, pode representar o sacrifício da paixão: a rosa só entreabre as pétalas para revelar seu mais íntimo segredo no momento em que perece. Portanto, além de ser símbolo da vida, é também da morte. O espinho representa a dor, o sofrimento, os obstáculos do amor. A rosa e o espinho simbolizam tudo o que Juliana significou para José: o amor e a dor. A partir desse momento, o auditório é convidado a participar da criação contextual que incita a violência.

A antítese entre a dor causada pelo espinho e a delicadeza da rosa estão em (e com) Juliana e, sobretudo, afetam o desejo e a vontade das personagens, amplificam o argumento, criam expectativa. Dessa maneira, podemos considerar que *Domingo no Parque* é uma canção extremamente passional e violenta, pois se vale da exploração de temas comuns (amor, ciúmes), tornando-os especiais pela singularidade. O tema, então, ganha relevo com um argumento sobre a grandeza, a importância, a seriedade. A visão, como na canção de Caetano Veloso, é explorada intensamente, mas, aqui, de forma a amplificar o patético (a raiva, a cólera).

Os versos “Dançando no peito” e “Girando na mente” representam, respectivamente, a emoção e a razão de José. A fim de que a rosa e o sorvete fiquem gravadas na memória do auditório e o movimento de roda se estabeleça, o orador usa uma espécie de anáfora (quiasmo), que consiste na repetição cruzada das palavras. A resposta em coro “Ô José!” antecipa a tragédia, haja vista que as interjeições “Ô” e “Ê” assumem, frequentemente, um caráter de advertência. É válido inclusive acrescentar que essas interjeições são muito comuns nas rodas de capoeira, como comentário de quem está na roda sobre os dois combatentes que tomam parte do jogo, no centro. A canção, ainda em ritmo de luta sinaliza que João e José entraram na roda para jogar:

O sorvete e a rosa

Ô, José!

A rosa e o sorvete

Ô, José!

Oi girando na mente

Ô, José!
Do José brincalhão
Ô, José!...

A estrofe abaixo também apresenta repetições de palavras (“na roda gigante”, “girando”), que dão a ideia de roda. É como se o auditório visse, com os olhos de José, o movimento da roda e das pessoas que faziam parte dela: Juliana e João.

Juliana girando
Oi girando!
Oi, na roda gigante
Oi, girando!
Oi, na roda gigante
Oi, girando!
O amigo João (João)...

Podemos notar que o movimento circular é intensificado: estrofes e ritmos giram e trazem um novo elemento, a cor vermelha, o *pathos* do amor (da rosa), da inocência (do sorvete, morango), que se transforma no *pathos* de cólera, o sangue (“olha a faca”). Novamente, o orador se vale das metonímias: a roda girando, a faca e o sorvete de morango parecem antecipar o desfecho da história. Em vez de trabalhar uma sequência lógica de causa e efeito, a letra persegue imagens visuais, com as quais estabelece associações: a rosa é vermelha, o sorvete é vermelho, o sangue é vermelho. O delírio alucinatório, em que tudo gira na mente de José, é quebrado abruptamente pela exclamação “Olha a faca!”.

O sorvete é morango
É vermelho!
Oi, girando e a rosa
É vermelha!
Oi girando, girando

É vermelha!
Oi, girando, girando...

Domingo no Parque desconstrói imagens pré-estabelecidas e causa reflexão no auditório, pois foge do óbvio. A afirmação dos *ethé* das personagens no início da canção mostra que são indivíduos comuns, complexos, com instabilidades emocionais, perturbações e paixões, como o amor e a cólera. A cólera, para Aristóteles (2012), é resultado de um desgosto, o desgosto de José ao ver Juliana com João, acompanhado pelo desejo de vingança (o assassinato). O amor é o desejo de afeição, é o *eros*, visto como amor carnal, sexual, fundamentado no desejo pelo outro, ou seja, a paixão amorosa, o que José sentia por Juliana. Ao revelar o duplo assassinato, a canção *Domingo no Parque* tem um percurso passional que se une ao questionamento sobre quem realmente seriam José e João e sobre as relações tecidas pelas paixões como rancor, hostilidade e vingança. O *ethos* construído para José no começo da música, que leva o auditório a acreditar que ele é um homem pacífico, que jamais experimenta a cólera ou qualquer tipo de violência (opostamente a João), é ilusório, já que, quando tomado pela paixão do amor, ele não se comporta de acordo com o que seu caráter inicial faria supor.

Considerações finais

A música, combinação de ritmo, harmonia e melodia; organização temporal de sons e silêncios; arte de transmitir efeitos sonoros, harmoniosos por meio da voz ou de instrumentos musicais; tem o poder, principalmente quando unida às palavras, de tornar presente o que está ausente; de ampliar o domínio do concreto, imediato, rumo ao abstrato; de contar o passado, viver o presente e, até mesmo, projetar o futuro. É notório o quanto a música está intimamente ligada às emoções.

No universo retórico, o orador (compositor, cantor), concebe (cria) sua música com a finalidade de direcionar o auditório a acreditar em uma tese. Dessa maneira, a música provoca o *pathos*, impulsiona desejos e impele a satisfação das vontades. Para conquistar essa atenção, é necessário saber como captá-la, como selecionar os artifícios linguísticos necessários à persuasão.

Neste trabalho dedicamo-nos a identificar esses artifícios retóricos nas músicas que iniciaram o movimento tropicalista, *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque*. Sendo assim, evidenciamos, em longo de nossa análise, aspectos relativos ao *ethos* (credibilidade do orador) e ao *logos* (argumentos e figuras), bem como os efeitos patêmicos despertados no auditório por essas canções. Para tanto, recorreremos à retórica aristotélica e às novas retóricas, baseadas nos estudos de Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014).

Com seus diferentes *ethé*, Caetano Veloso e Gilberto Gil fizeram a desarticulação das ideologias vigentes: redescobriram o Brasil em que se sufocavam as relações sociais, contrapuseram o erótico ao político, a tradição presente ao grito e ao silêncio. Chamie (1968, apud CYNTRÃO, 2000) estabelece a diferença entre Caetano Veloso e Gilberto Gil a partir dos rótulos tropicália e tropicalismo, respectivamente. Veloso admite, em seu discurso, o sufixo (*alia*), pois se apresenta de forma multilateral e antilinear, induzindo um instinto coletivo; Gil é o (*ismo*), pois seu discurso é de causa e efeito, disposto a obedecer a supostas raízes e linhas da formação brasileira.

Dessa forma, podemos dizer que as canções *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque* contribuíram para a constituição do *ethos* dos autores, pois, por meio dessas músicas, Caetano Veloso e Gilberto Gil criaram forças e deram voz à busca de resignificação cultural do país, que resultou no tropicalismo. Favaretto (2007, p. 55-56) reforça:

O tropicalismo evidenciou o tema do encontro cultural e o conflito das interpretações, sem apresentar um projeto definido de superação; expôs as indeterminações do país, no nível da história e das linguagens, devorando-as; reinterpretou em termos primitivos os mitos da cultura urbano-industrial, misturando e confundindo seus elementos arcaicos e modernos, explícitos ou recalcados, evidenciando os limites das interpretações em curso.

Para encontrar um melhor dizer, conquistar o auditório e burlar a censura, Caetano Veloso e Gilberto Gil utilizaram alguns recursos retóricos, como as figuras. As metáforas e as metonímias permitiram uma melhor compreensão do auditório, porém, sem explicações exatas, o que agiu diretamente no *pathos*. Os lugares retóricos (de qualidade, de valor da pessoa) também contribuíram para o despertar das emoções e adesão. Porém, se pudéssemos representar o início do movimento tropicalista em uma figura que abrangeria todas, seria a alegoria, pois, como explica Cyntrão (2000), essa figura funciona para denunciar a opressão, numa tentativa de libertação, assim como fizeram os compositores.

Se refletirmos sobre o tropicalismo e o panorama nacional em que se encontrava o Brasil nos anos de 1967 e 1968, veremos que o país praticava uma arte apologética, e que canções como as de Caetano Veloso e Gilberto Gil vieram desvelar o *ethos* obsoleto e alienado de uma grande parcela da população. Dessa maneira, os compositores fizeram da linguagem um jogo, pois não excluíram o contraditório nem privilegiaram uma determinada verdade; foram retoricamente verossímeis. Com o uso da alegoria, das metáforas e das metonímias, o mundo real perdeu sua imagem de totalidade e passou a se constituir por diferentes fragmentos, representados pelo cinema de Glauber Rocha, o teatro de Oswald de Andrade, a música dos Beatles, Rolling Stones e a jovem guarda.

Como citamos durante o trabalho, certamente a visão libertadora dos compositores causou estranheza ao auditório, que tinha em mente valores estabelecidos e defendia uma cultura que fosse única em seu país. O início da novidade tropicalista, trazida por Gil e Veloso, foi recebido como uma afronta. O *pathos* revelado foi de muita ira, refletida nas vaias recebidas; contudo, o *ethos* dos oradores e o uso dos recursos retóricos das figuras acabaram por angariar a adesão do auditório.

Essa pesquisa, que retoma conceitos retóricos e culturais no ano em que a tropicália completa 50 anos, espera ter alcançado os objetivos propostos, respondido as questões iniciais

e levantado novas questões para uma futura investigação, afinal, entre a retórica e a música existe uma linha tênue.

Referências

- ACQUARONE, Francisco. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco, 1948.
- ALENCAR, Francisco; RAMALHO, Lúcia Capri; RIBEIRO, Marcos Venício Toledo. *A história da sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1994.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira: pequena história da música e aspectos da música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1972.
- ARISTÓTELES. *Obras Completas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- _____. *Política*. Brasília: Ed. UNB, 1997.
- _____. *Arte retórica*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1985.
- AZEVEDO, Lucy Ferreira; FERREIRA, Luiz Antonio. *As mulheres que a gente canta – MPB e retórica*. São Paulo: LPBV, 2009.
- BAHIA, Xisto. Isto é bom. Intérprete: Jorge Veiga. In: HISTÓRIA da música popular brasileira – Donga e os primitivos. São Paulo: Abril Cultural, 1978. LP. Faixa 4.
- BARBOSA, Haroldo; LIVINGSTON, Jay; EVANS, Ray. A pérola e o rubi. In: TISO, Wagner. *Um som imaginário – Wagner Tiso – 60 anos*. Rio de Janeiro: Dubas, 2006. CD. Faixa 7.
- BARROSO, Ary. Aquarela do Brasil. Intérprete: Francisco Alves. In: ALVES, Francisco. *Aquarela do Brasil – Partes 1 e 2*. Rio de Janeiro: Odeon, 1939. Disco 78 rotações.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.
- BATISTA, Wilson. Lenço no pescoço. Intérprete: Sílvia Caldas. In: HISTÓRIA da música popular brasileira – Wilson Batista. São Paulo: Abril Cultural, 1971. Faixa 3.
- BORDELOIS, Ivonne. *Etimologia das paixões*. Rio de Janeiro: Odisseia, 2007.
- BUARQUE, Chico. A Banda. In: _____. *Chico Buarque de Hollanda*. São Paulo: RGE, 1966. LP. Faixa 1.
- BUENO, Roberto. *Pequena história da música brasileira*. Jundiaí, SP: Keyboard, 2011.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à música popular brasileira*. Barueri, SP: Amarylis, 2010.
- CALLADO, Antônio. *Quarup*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1967.

CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta a El Rey Dom Manuel*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

CAMPBELL, Karlyn Kohrs; HUXMAN, Susan Schultz ; BURKHOLDER, Thomas. *Atos de retórica: para pensar, falar e escrever criticamente*. São Paulo: Cengage Learning, 2015.

CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CONY, Carlos Heitor. *Pessach: a travessia*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1967.

CAPOEIRA: definição, termo e história. *Capoeira “patrimônio” do Brasil*, 13 jul. 2010. Disponível em: <<http://capoeirapatrimoniobrasil.blogspot.com.br>>. Acesso em 25 nov. 2016.

CARLOS, Roberto; CARLOS, Erasmo. Quero que vá tudo pro inferno. Intérprete: Roberto Carlos. In: CARLOS, Roberto. *Jovem Guarda*. São Paulo: Columbia, 1965. LP. Faixa 1.

CARVALHO, Joubert de. Taí. Intérprete: Carmem Miranda. In: HISTÓRIA da música popular brasileira – Joubert de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1971. LP. Faixa 1.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2012.

CASTAGNA, Paulo. Música missionária na América Portuguesa. In: APOSTILA do curso História da música brasileira – Instituto de Artes da UNESP. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/260417389/HMB-2004-apostila03>>. Acesso em 15 mar. 2017.

CAYMMI, Dorival. Marina. In: _____. *Eu não tenho onde morar*. São Paulo: EMI/Odeon, 1960. LP. Faixa 12.

CAZES, Henrique. *Choro - Do quintal ao Municipal*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

COSTA, Gal; BETHÂNIA, Maria; VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. *Doces Bárbaros*. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1976. LP.

CUNHA, Arnaldo Marques da. Tropicalismo na arte brasileira (década de 1960). Disponível em: <<http://www.raulmendessilva.com.br/brasilarte/mobile/temas/tropicalismo.html>>. Acesso em 12 dez. 2016.

CYNTRÃO, Sylvia Helena (Org.). *A forma da festa-tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

CYNTRÃO, Sylvia Helena; LONTRA, Hilda Orquídea Hartmann. Panorama da poesia brasileira contemporânea. In: CYNTRÃO, Sylvia Helena (Org.). *A forma da festa: Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000, p. 9-69.

DEISTER, Jaqueline. 1968: entre a política e a cultura, jovens mudaram o mundo. *Observatório jovem*, 13 jun. 2008. Disponível em: <<http://www.uff.br/observatoriojovem/materia/1968-entre-politica-e-cultura-jovens-mudaram-o-mundo>>. Acesso em 22 out. 2016.

DIAS, Alessandra; ARAÚJO, Thaís Abreu de. Domingos Caldas Barbosa. *Cultura literária no período colonial*, 27 nov. 2016. Disponível em: <<http://culturaliterariacolonial.blogspot.com.br/2016/11/domingos-caldas-barbosa.html>>. Acesso em 12 jan. 2017.

DONGA (Ernesto dos Santos); ALMEIDA, Mauro de. Pelo telefone. Intérprete: Bahiano (Manoel Pedro dos Santos). In: HISTÓRIA da música popular brasileira – Donga e os primitivos. São Paulo: Abril Cultural, 1972. LP. Faixa 5.

DUNGA (Waldemar de Abreu); AMORIM, Jair. Conceição. Intérprete: Cauby Peixoto. In: HISTÓRIA da música popular brasileira – Jair Amorim e Evaldo Gouveia. São Paulo: Abril Cultural, 1970. LP. Faixa 1.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

FERREIRA, Goulart. *A luta corporal e outros poemas*. Rio de Janeiro: José Alvaro, 1966.

FERREIRA, Luiz Antonio. A constituição do *ethos* em diferentes discursos sociais: música popular e movimentos passionais. In: CARMELINO, Ana Cristina; MEIRELES, Alexsandro Rodrigues; YACOVENCO, Lilian Coutinho. (Orgs.). *Questões linguísticas: diferentes abordagens teóricas*. Vitória: PPGEL/UFES, 2012, p.71-89.

_____. *Leitura e persuasão: princípios de análise retórica*. São Paulo: Contexto, 2010.

FIORIN, José Luiz. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2014.

FORD, Vincent. No woman, no cry. Intérprete: Bob Marley. In: MARLEY, Bob. *Natty dread*. Nova Iorque, EUA: Island Records, 1974.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

FRAZÃO, Dilva. Biografia de Caetano Veloso. *E biografia*. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/caetano_veloso>. Acesso em 5 nov. 2016.

_____. Biografia de Gilberto Gil. *E biografia*. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/gilberto_gil>. Acesso em 5 nov. 2016.

FRIDA. Direção: Julie Taymor. Produção: Handprint Entertainment, Lions Gate Films, Miramax Films, Ventanarosa Productions, 2002.

GIL, Gilberto. *Fé na festa*. São Paulo: Geleia Real/Universal Music, 2010. CD.

_____. *Banda larga cordel*. Rio de Janeiro: Warner Music, 2008. CD.

_____. *Quanta gente veio ver – Gilberto Gil ao vivo*. São Paulo: WEA, 1998. CD.

_____. *Expresso 2222*. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1972. LP.

_____. *Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Philips, 1969. LP.

- _____. Aquele abraço. In: _____. *Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Philips, 1969. CP. Faixa 1.
- _____. *Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Polygram/Fontana/Philips, 1968. LP.
- _____. Domingo no Parque. In: _____. *Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Polygram/Fontana/Philips, 1968. LP. Faixa 10.
- _____. *Louvação*. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1967. LP
- GIL, Gilberto; ZAPPA, Regina. *Gilberto bem de perto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- GIL, Gilberto; FORD, Vincent. Não chore mais. In: GIL, Gilberto. *Realce*. São Paulo: WEA, 1979. LP. Faixa 9.
- GIL, Gilberto; ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de. Ensaio geral. In: GIL, Gilberto. *Louvação*. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1967. LP. Faixa 1.
- GONZAGA, Francisca. Ó abre alas. *Acervo digital Chiquinha Gonzaga*. Disponível em: <<http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=o-abre-alas>>. Acesso em: 13 out. 2016.
- _____. Maxixe da Zeferina. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ws000027.pdf>>. Acesso em 13 out. 2016.
- GONZAGA, Luiz, TEIXEIRA, Humberto. Asa Branca. In: GONZAGA, Luiz. *Meus sucessos com Humberto Teixeira*. São Paulo: RCA, 1968. LP. Faixa 2.
- GONZAGA, Tomás Antonio. Cartas chilenas. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000300.pdf>>. Acesso em 18 fev. 2017.
- GOUVÊA, Maria Aparecida Rocha. *Música de protesto e ethos discursivo no período da ditadura militar: a arte de dizer o proibido*. Curitiba: Appris, 2013.
- GRANJA, Carlos Eduardo de Sousa Campos. *Musicalizando a escola: música, conhecimento e educação*. São Paulo: Escrituras, 2006.
- HABLE com ella. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: El Deseo, 2002.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1969.
- JOBIM, Tom. Corcovado. Intérprete: Sylvia Telles. In: 10 anos de bossa nova. Rio de Janeiro: Philips, 1970. LP. Faixa 10.
- JOBIM, Tom; MORAES, Vinicius de. Garota de Ipanema. Intérprete: Os Cariocas. In: 10 anos de bossa nova. Rio de Janeiro: Philips, 1970. LP. Faixa 9.
- JOSEPH, Miriam. *O trivium: as artes liberais da lógica, gramática e retórica: entendendo a natureza e a função da linguagem*. São Paulo: É Realizações, 2008.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira, dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1972.

LOBO, Edu; GUARNIERI, Gianfrancesco. Upa, Neguinho. Intérprete: Elis Regina. In: REGINA, Elis. Elis Regina - “Upa, Negrinho”. França: Philips, 1968. LP. Faixa 1.

LOBO, Edu; MORAES, Vinicius de. Arrastão. Intérprete: Elis Regina. In: REGINA, Elis. Elis Regina - “Upa, Negrinho”. França: Philips, 1968. LP. Faixa 2.

LYRA, Carlos. Influência do jazz. In: TAMBA TRIO. *Tamba Trio*. Rio de Janeiro: Philips, 1962. LP. Faixa 3.

LYRA, Carlos; BÔSCOLI, Ronaldo. Lobo bobo. In: 10 anos de bossa nova. Rio de Janeiro: Philips, 1970. LP. Faixa 8.

MARTINS, Herivelto. Ave Maria no morro. In: OLIVEIRA, Dalva de. *Dalva de Oliveira – Especial – vol. 1*. São Paulo: EMI/Odeon/Fênix, 1982. LP. Faixa 13.

MELLO, Zuzu Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2010.

MENESCAL, Roberto; BÔSCOLI, Ronaldo. O barquinho. In: TAMBA TRIO. *Tamba Trio*. Rio de Janeiro: Philips, 1962. LP. Faixa 6.

MEYER, Michel. *Questões de retórica: linguagem, razão e sedução*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2007.

MOREIRA, Adelino. A volta do boêmio. In: GONÇALVES, Nelson. *50 anos de boemia ao vivo*. São Paulo: RCA/BMG, 1990. CD. Faixa 20.

MOREIRA, Adelino; GONÇALVES, Nelson. Fica comigo esta noite. In: GONÇALVES, Nelson. *50 anos de boemia ao vivo*. São Paulo: RCA/BMG, 1990. CD. Faixa 6.

MOSCA, Lineide do Lago Salvador. *Retóricas de ontem e de hoje*. São Paulo: Humanitas, 2004.

MOTTA, Nelson. *101 Canções que tocaram o Brasil*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2016.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NASSER, Najat. O *ethos* na música grega. *Boletim do CPA*, n.4, p. 241-254, 1997. Disponível em: <file:///C:/Users/user/Downloads/O+Ethos+na+M%C3%BAtica+Grega.pdf>. Acesso em 20 out. 2016.

NASSIF, Luis. Tropicália de Hélio Oiticica. *GGN*, 16 fev. 2012. Luis Nassif Online. Disponível em: <<http://jornalgggn.com.br/blog/luisnassif/tropicalia-de-helio-oiticica>>. Acesso em 18 ago. 2016.

OLIVEIRA, Ana de; RENNO, Carlos. *Tropicalia*. Disponível em: <<http://www.tropicalia.com.br>>. Acesso em 15 jun. 2016.

ORLANDI, Eni Pulcinelli; GUIMARÃES, Eduardo Junqueira. Unidade e dispersão: uma questão de texto e sujeito. In: ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Discurso e leitura*. São Paulo: Cortez, 1988.

PERELMAN, Chaïm; Olbrechts-Tyteca Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

PIXINGUINHA; BARRO, João de (Braguinha). Carinhoso. In: HISTÓRIA da música popular brasileira – Pixinguinha. São Paulo: Abril Cultural, 1970. LP. Faixa 1.

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RODRIGUES, Lupicínio. Vingança. Intérprete: Linda Batista. In: HISTÓRIA da música popular brasileira – Lupicínio Rodrigues. São Paulo: Abril Cultural, 1970. Faixa 2.

ROSA, Noel. Quem dá mais? In: _____. *Noel por Noel*. São Paulo: EMI, 2003. CD. Faixa 5.

_____. Rapaz folgado. Intérprete: Aracy de Almeida. In: OS GRANDES sambas da história – vol. 10. São Paulo: RCA/BMG/Editora Globo, 1997. CD. Faixa 9.

_____. SAMPAIO, Raul; BITTENCOURT, René. Nono mandamento. Intérprete: Cauby Peixoto. In: PEIXOTO, Cauby. *Grandes emoções*. Recife: Polydisc/CBS, 1991. LP. Faixa 4.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens a modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2013.

SOUZA, Tárík de (Org.). *O som do Pasquim*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2009.

SOUZA, Fernando Prestes; LIMA, Priscila de. Músicos negros no Brasil Colonial: trajetórias individuais e ascensão social (segunda metade do século XVIII e início do XIX). *Revista Vernáculo*, n. 19 e 20, p. 30-66, 2007. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/vernaculo/article/view/20544/13729>>. Acesso em 12 set. 2016.

TATIT, Luís. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. Produção: Difilm, 1967. 1 bobina cinematográfica.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2013a.

_____. *Pequena história da música popular segundo seus gêneros*. São Paulo: Editora 34, 2013b.

_____. *Os negros em Portugal: uma presença silenciosa*. São Paulo: Caminho, 1970.

TOMÁS, Lia. *Música e Filosofia: estética musical*. São Paulo: Irmão Vitale, 2005.

TRINGALI, Dante. *A retórica antiga e outras retóricas: a retórica como crítica literária*. São Paulo: Musa, 2014.

_____. *Introdução à retórica: a retórica como crítica literária*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

VANDRÉ, Geraldo; BARROS, Theo de. Disparada. Intérprete: Jair Rodrigues. In: FESTIVAL dos festivais. Rio de Janeiro: CBD/Philips, 1966. LP. Faixa 8.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Santana, 1977.

VELOSO, Caetano. A bossa nova é foda. In: _____. *Abraçado*. São Paulo: Universal Music, 2012. CD. Faixa 1.

_____. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Totalmente Demais*. Rio de Janeiro: Verve/Polygram/Philips, 1986. CD.

_____. *Caetanear*. Rio de Janeiro: Mercury Records, 1985.

_____. Boa palavra. Intérprete: Elis Regina. In: HISTÓRIA da tropicália – sem lenço, sem documento. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1985. LP. Faixa 37.

_____. *Outras Palavras*. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1980. LP.

_____. *Bicho*. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1977. LP.

_____. *Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1969. LP.

_____. *Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1968. LP.

_____. *Tropicália ou Panis et Circencis*. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1968. LP.

_____. Alegria, Alegria. In: _____. *Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1968. LP. Faixa 4.

VELOSO, Caetano; COSTA, Gal. *Domingo*. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1967. LP.

VICENTE, Eduardo. *A música popular sob o Estado Novo (1937-1945)*. Versão revisada do relatório final de pesquisa de Iniciação Científica PIBIC/CNPq realizado na Universidade de Campinas em janeiro de 1994. São Paulo: [s.n.], 2006. 46 p. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/9300191-A-musica-popular-sob-o-estado-novo-1937-1945.html>>. Acesso em 18 mar. 2017.

VILLA, Marco Antonio. *Ditadura à brasileira – 1964-1985: a democracia golpeada à esquerda e à direita*. São Paulo: Leya, 2014.

Anexos

Anexo 1

Oraison Dominicale en Sauvage

Oraison Dominicale en Sauvage

Ore rure vbacpé Ereico.

Toicoap pauemgatu aua vbu Iagatou oquoauae charai b-amo derera reco

Oreroso Ieppé vuacpé. Toge mognanga

deremipotare vbucpé vuacpé igemonang iaué.

Araiauiou ore remiou Zimëeng cori oreue.

De guron oréuo orememoan angai paue supé, orerecomemoa-sara supe supe oregiron iaué.

Eipotarume aignang oremomoaugé.

Eipea pauemgne ba ememoam ore fuy.

Emona né toico, Iesus.

Salutation Angelique

Salutation Angelique.

De rori Maria Toupan oico de irumnamo de ognonnian,

Ereico imombeou gatoupiramo cogna sui ae aué

de suy osanuae puera de Iesus.

Sancta Maria Toupan su eieruré demembouira supé tigburon oreue, ore memoan angat paua supé.

Emona ne toico Iesus.

Fonte: CASTAGNA, 2004, p.7.

Anexo 2

Isto é Bom (Xisto Bahia - 1972)

Quem ver mulata bonita

Bater no chão com o pezinho

No sapateado a meio
Mata o meu coraçãozinho

Minha mulata bonita
Vamos ao mundo girar
Vamos ver a nossa sorte
Que Deus tem para nos dar

Anexo 3

(Tomáz Antonio Gonzaga)

Fingindo a moça que levantava a saia
e voando na ponta dos dedinhos
prega no machacaz, de quem mais gosta,
a lasciva embigada, abrindo os braços.
Então o machacaz, mexendo a bunda,
pondo uma mão na testa, outra na ilharga,
ou dando alguns estalos com os dedos,
seguindo das violas o compasso,
lhe diz – “eu pago, eu pago”- e, de repente,
sobre a torpe michela atira o salto.

Fonte: GONZAGA, s/d, p. 59.

Anexo 4

Ora a Deus, Senhora Ulina (Domingos Caldas Barbosa)

Ora, a Deus, Senhora Ulina,
Diga-me como passou;
Conte-me, teve saudades?
Não, não;

Nem de mim mais se lembrou

Cantou algumas modinhas?

E que modinhas cantou?

Lembrou-lhe alguma das minhas?

Não, não;

Nem de mim mais se lembrou

Fonte: DIAS; ARAÚJO, 2016.

Anexo 5

Abre Alas (Chiquinha Gonzaga - 1939)

Ô abre alas que eu quero passar

Peço licença pra poder desabafar

A jardineira abandonou o meu jardim

Só porque a rosa resolveu gostar de mim

Anexo 6

Taí (Joubert de Carvalho - 1931)

Taí!

Eu fiz tudo pra você gostar de mim

Ó meu bem não faz assim comigo não

Você tem, você tem

Que me dar seu coração

Meu amor não posso esquecer

Se dá alegria faz também sofrer

A minha vida foi sempre assim

Só chorando mágoas que não tem fim

Taí!

Eu fiz tudo pra você gostar de mim

Ó meu bem não faz assim comigo não

Você tem, você tem

Que me dar seu coração

Essa estória de gostar de alguém

Já é manias que as pessoas tem

Se me ajudasse, Nosso Senhor

Eu não pensaria mais no amor

Anexo 7

Maxixe da Zeferina (Chiquinha Gonzaga)

Sou mulata brasileira
Sou dengosa feiticeira
A flor do maracujá
A flor do maracujá

Minha mãe foi trepadeira
Ela arteira e eu arteira
Inigualmente a trepar
Inigualmente a trepar

Pança com pança
Bate com jeito
Entra na dança
Quebra direito

Esse maxixe
Quase me mata
Não se enrabiche
Pela mulata

Anexo 8

Carinhoso (Pixinguinha / João de Barro - 1966)

Meu coração, não sei por que
Bate feliz quando te vê
E os meus olhos ficam sorrindo
E pelas ruas vão te seguindo
Mas mesmo assim
Foges de mim

Ah se tu soubesses como sou tão carinhosa
E o muito, muito que te quero
E como é sincero o meu amor
Eu sei que tu não fugirias mais de mim

Vem, vem, vem, vem
Vem sentir o calor dos lábios meus a procura dos teus
Vem matar essa paixão que me devora o coração
E só assim então serei feliz
Bem feliz

Ah se tu soubesses como sou tão carinhosa
E o muito, muito que te quero
E como é sincero o meu amor
Eu sei que tu não fugirias mais de mim

Vem, vem, vem, vem
Vem sentir o calor dos lábios meus a procura dos teus
Vem matar essa paixão que me devora o coração
E só assim então serei feliz
Bem feliz

Anexo 9

Pelo Telefone (Donga / Mauro de Almeida - 1917)

O chefe da folia
Pelo telefone manda avisar

Que com alegria
Não se questione para se brincar
Ai, ai, ai
É deixar mágoas para trás, ó rapaz
Ai, ai, ai
Fica triste se és capaz e verás

Samba de morro
Não é samba, é batucada
É batucada
É batucada
Cá na cidade
A escola é diferente

Anexo 10

Lenço no Pescoço (Wilson Batista - 1933)

Meu chapéu de lado
Tamanco arrastando
Lenço no Pescoço
Navalha no bolso
Eu passo gingando
Provoco e desafio
Eu tenho orgulho
Em ser tão vadio

Sei que eles falam
Deste meu proceder
Eu vejo quem trabalha
Andar no miserê
Eu sou vadio
Porque tive inclinação

Eu me lembro, era criança
Tirava samba-canção
Comigo não
Eu quero ver quem tem razão

Anexo 11

Rapaz Folgado (Noel Rosa - 1933)

Deixa de arrastar o teu tamanco
Pois tamanco nunca foi sandália
E tira do pescoço o lenço branco
Compra sapato e gravata
Joga fora esta navalha que te atrapalha

Com chapéu do lado deste rata
Da polícia quero que escapes
Fazendo um samba-canção
Já te dei papel e lápis
Arranja um amor e um violão

Malandro é palavra derrotista
Que só serve pra tirar
Todo o valor do sambista
Proponho ao povo civilizado
Não te chamar de malandro
E sim de rapaz folgado

Anexo 12

Aquarela do Brasil (Ary Barroso - 1939)

Brasil, meu Brasil brasileiro
Meu mulato inzoneiro
Vou cantar-te nos meus versos

O Brasil, samba que dá
Bamboleio que faz gingar
O Brasil do meu amor
Terra de Nosso Senhor

Brasil pra mim
Pra mim, pra mim

Ah! Abre a cortina do passado
Tira a mãe preta do cerrado
Bota o rei congo no congado
Brasil, pra mim

Deixa cantar de novo o trovador
A merencória luz da lua
Toda canção do meu amor

Quero ver essa dona caminhando
Pelos salões arrastando
O seu vestido rendado

Brasil pra mim
Pra mim, pra mim!

Brasil, terra boa e gostosa
Da morena sestrosa
De olhar indiscreto

O Brasil samba que dá
Bamboleio que faz gingar
O Brasil do meu amor
Terra de Nosso Senhor

Brasil pra mim
Pra mim, pra mim!

Oh, esse coqueiro que dá coco
Onde eu amarro a minha rede
Nas noites claras de luar
Brasil pra mim

Ah! Ouve estas fontes murmurantes
Aonde eu mato a minha sede
E onde a lua vem brincar
Ah! Esse Brasil lindo e trigueiro
É o meu Brasil brasileiro
Terra de samba e pandeiro

Brasil pra mim, pra mim, Brasil!
Brasil pra mim, pra mim, Brasil, Brasil!

Anexo 13

Vingança (Lupicínio Rodrigues - 1951)

Eu gostei tanto, tanto
Quando me contaram
Que lhe encontraram bebendo e chorando
Na mesa de um bar

E que quando os amigos do peito
Por mim perguntaram
Um soluço cortou sua voz
Não lhe deixou falar

Anexo 14

Conceição (Dunga / Jair Amorim - 1956)

Eu me lembro muito bem
Vivia no morro a sonhar
Com coisas que o morro não tem
Foi então
Que lá em cima apareceu
Alguém que lhe disse a sorrir
Que, descendo à cidade, ela iria subir
Se subiu
Ninguém sabe, ninguém viu
Pois hoje o seu nome mudou
E estranhos caminhos pisou

Só eu sei
Que tentando a subida, desceu
E agora daria um milhão
Para ser outra vez
Conceição

É cantando que eu carrego minha cruz
Abraçado ao amigo violão
E a noite de luar já não tem luz
Quem me abraça é a negra solidão
É cantando que afasto do coração
Esta mágoa que ficou daquele amor
Se não fosse o amigo violão
Eu morreria de saudade e de dor

Anexo 15

O Barquinho (Roberto Menescal / Ronaldo Bôscoli - 1961)

Dia de luz, festa de sol
E o barquinho a deslizar
No macio azul do mar

Tudo é verão, o amor se faz
No barquinho pelo mar
Que desliza sem parar
Sem intenção, nossa canção

Vai saindo desse mar
E o sol
Beija o barco e luz
Dias tão azuis

Volta do mar, desmaia o sol
E o barquinho a deslizar
E a vontade de cantar

Anexo 16

Garota de Ipanema (Tom Jobim / Vinicius de Moraes - 1962)

Olha que coisa mais linda
Mais cheia de graça
É ela, a menina
Que vem e que passa
Num doce balanço
Caminho do mar

Moça do corpo dourado
Do sol de Ipanema
O seu balançado
É mais que um poema
É a coisa mais linda
Que eu já vi passar

Ah, porque estou tão sozinho
Ah, porque tudo é tão triste
Ah, a beleza que existe
A beleza que não é só minha
Que também passa sozinha

Ah, se ela soubesse
Que quando ela passa
O mundo sorrindo
Se enche de graça
E fica mais lindo
Por causa do amor

Anexo 17

Influência do Jazz (Carlos Lyra - 1962)

Pobre samba meu
Volta lá pro morro
E pede socorro
Onde nasceu
Pra não ser um samba
Com notas demais
Não ser um samba torto,

Pra frente pra trás
Vai ter que virar
Pra poder se livrar
Da influência do jazz.

Anexo 18

Upa, Neguinho (Edu Lobo / Gianfrancesco Guarnieri - 1965)

Upa neguinho na estrada
Upa pra lá e pra cá
Vixi, que coisa mais linda
Upa neguinho começando a andar
Upa neguinho na estrada
Upa pra lá e pra cá
Vixi, que coisa mais linda
Upa neguinho começando a andar
Começando a andar, começando a andar
E já começa a apanhar

Cresce neguinho me abraça
Cresce me ensina a cantar
Eu vim de tanta desgraça mas muito eu te posso ensinar

Capoeira, posso ensinar
Ziquizira, posso tirar
Valentia, posso emprestar
Liberdade só posso esperar

Anexo 19

Arrastão (Edu Lobo / Vinicius de Moraes - 1965)

Eh! tem jangada no mar
Eh! eh! eh! Hoje tem arrastão
Eh! Todo mundo pescar
Chega de sombra e João Jôvi

Olha o arrastão entrando no mar sem fim
É meu irmão me traz Iemanjá prá mim

Olha o arrastão entrando no mar sem fim
É meu irmão me traz Iemanjá prá mim

Minha Santa Bárbara me abençoi
Quero me casar com Janaína
Eh! Puxa bem devagar
Eh! eh! eh! Já vem vindo o arrastão
Eh! É a rainha do mar
Vem, vem na rede João prá mim

Valha-me meu Nosso Senhor do Bonfim
Nunca, jamais se viu tanto peixe assim
Valha-me meu Nosso Senhor do Bonfim
Nunca, jamais se viu tanto peixe assim

Anexo 20

Quero que tudo vá pro inferno (Roberto Carlos / Erasmo Carlos - 1965)

De que vale o céu azul e o sol sempre a brilhar
Se você não vem e eu estou a lhe esperar
Só tenho você no meu pensamento
E a sua ausência é todo o meu tormento
Quero que você me aqueça nesse inverno
E que tudo mais vá pro inferno

De que vale a minha boa vida de playboy
Se entro no meu carro e a solidão me dói
Onde quer que eu ande tudo é tão triste
Não me interessa o que de mais existe
Quero que você me aqueça nesse inverno
E que tudo mais vá pro inferno

Não suporto mais você longe de mim
Quero até morrer do que viver assim
Só quero que você me aqueça nesse inverno
E que tudo mais vá pro inferno
E que tudo mais vá pro inferno

Não suporto mais você longe de mim
Quero até morrer do que viver assim
Só quero que você me aqueça nesse inverno
E que tudo mais vá pro inferno