

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Líllian da Cruz Régis

REINVENÇÃO DA CULTURA POPULAR NA MÚSICA
DE BETO BRITO:
UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA

João Pessoa – PB

2013

LÍLLIAN DA CRUZ RÉGIS

**REINVENÇÃO DA CULTURA POPULAR NA MÚSICA
DE BETO BRITO:
UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima B. de Mesquita Batista

Área de Concentração: Linguagens e Cultura

Linha de Pesquisa: Estudos Semióticos

João Pessoa – PB

2013

Dissertação intitulada **REINVENÇÃO DA CULTURA POPULAR NA MÚSICA DE BETO BRITO: UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA**, da mestranda Lillian da Cruz Régis, _____ e _____ no dia ____ de fevereiro de 2013, como condição para obtenção do título de mestre em Letras pela Universidade Federal da Paraíba.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista – Orientadora
(Universidade Federal da Paraíba)

Prof.^a Dr.^a Maria Eugenia Malheiros Poulet – Examinadora
(Université Lumière-Lyon 2)

Prof.^a Dr.^a Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos – Examinadora
(Universidade Federal da Paraíba)

Prof. Dr. Amador Ribeiro Neto – Suplente
(Universidade Federal da Paraíba)

À minha linda e amada vó Aracy Querino Régis (*in
memoriam*), minha *velha Totônia*, meu mais afetuoso elo com a
literatura popular.

AGRADECIMENTOS

A Deus, o Pai das luzes, de quem vem “toda boa dádiva e todo dom perfeito”.

À minha mãe, Maria de Fátima Guedes da Cruz, e ao meu irmão, Carlos Filipe da Cruz Régis, meu tesouro, a melhor família que eu poderia ter. À Tatyana Karla Oliveira Régis, minha prima-irmã, meu espelho.

À querida professora Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista, pela maravilhosa oportunidade de mergulhar, novamente, no universo da cultura popular, pela confiança e paciência com que me recebeu e orientou.

À Moni, Polly e Sy, personificação mais que perfeita da palavra amizade, e à Suéllen, Linds e Elton, pelo partilhar das incertezas, conquistas e alegrias.

A Alan Carlos Monteiro Júnior, *Lindo*, pelo amor, paciência e energéticos compartilhados.

À Eliane Menezes Cabral e Márcia Ferreira de Carvalho, queridas companheiras de Pós-Graduação, descobertas teóricas e viagens inesquecíveis.

À professora Marisa Nóbrega Rodrigues, pela gentileza com que me abriu as portas de sua casa e pelo trabalho cuidadoso na construção dos diagramas musicais apresentados nesta dissertação.

A Beto Brito, pela gentileza em disponibilizar seu acervo discográfico e atenção em responder às entrevistas.

*Minha cantiga é cheia
De manobras e procelas
Jogo no ventilador
Todas as palavras belas
Com o meu vocabulário
Milenar dicionário
Abro portas e janelas.*

RESUMO

O presente trabalho pretende analisar de que maneira o cantor, compositor e rabequeiro piauiense Beto Brito utiliza a cultura popular em suas composições. Entendemos a cultura popular como tradição dinâmica, na qual se operam mudanças próprias de cada momento histórico e social. De modo que os gêneros populares não são fixos nem imutáveis. Nosso objetivo é verificar como Beto Brito atualiza o elemento *tradição* da cultura popular em suas composições musicais. Para alcançar nossos objetivos, analisamos as canções *Zabé*, *Ciranda mei-de-feira* e *Bazófiás*, fundamentados na Semiótica Greimasiana, de A. J. Greimas e na Semiótica da Canção, de Luiz Tatit.

Palavras-chave: Semiótica Greimasiana; Semiótica da Canção; Cultura Popular; Beto Brito.

ABSTRACT

The present study aims to examine how the singer, songwriter and rabequeiro piauiense Beto Brito uses popular culture in his compositions. We understand popular culture as dynamic tradition in which they operate changes of each historical and social moment. However, the popular genres are not fixed or immutable. Our objective is to see how Beto Brito updates the tradition element of popular culture into their musical compositions. To achieve our goals, we analyzed the songs *Zabé*, *Ciranda mei-de-feira* and *Bazófiás*, grounded in Semiotics Greimas (Greimas A.J.) and the Semiotics of Song (Luiz Tatit).

Key-words: Semiotics Greimas; Semiotics of Song; Popular Culture; Beto Brito.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Beto Brito durante show em João Pessoa/PB	42
FIGURA 2 – Zabé da Loca tocando pífano	45
FIGURA 3 – Zabé da Loca durante gravação de CD	46

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 DIÁLOGOS TEÓRICOS.....	15
2.1 A SEMIÓTICA GREIMASIANA	15
2.2 LUIZ TATIT E A SEMIÓTICA DA CANÇÃO	29
2.3 CULTURA POPULAR	34
2.4 BETO BRITO: PRODUÇÃO POÉTICO-MUSICAL	40
2.4.1 Considerações sobre o <i>corpus</i>	40
3 ANÁLISE.....	45
3.1 ZABÉ	45
3.1.1 “A rainha do pife”	45
3.1.2 Percurso da significação.....	45
3.1.3 Letra e música	56
3.2 CIRANDA MEI-DE-FEIRA	67
3.2.1 A feira	67
3.2.2 A ciranda	70
3.2.3 Percurso da significação.....	72
3.2.4 Letra e música	81
3.3 BAZÓFIAS.....	86
3.3.1 Das pabulagens.....	86
3.3.2 Percurso da significação.....	
3.3.3 Letra e música	94
4 CONCLUSÕES	100
REFERÊNCIAS.....	102
ANEXOS	108
ANEXO 1 – Zabé.....	108
ANEXO 2 – Bazófias	109
ANEXO 3 – Ciranda mei de feira.....	111
ANEXO 4 – Feira de mangaio	113
APÊNDICE – Entrevistas com Beto Brito	115

1 INTRODUÇÃO

A discussão em torno das modificações operadas nos objetos culturais ao longo da história divide teóricos. De um lado, posicionam-se os que entendem a cultura popular como patrimônio que deve ser conservado, protegido, especialmente, das sinuosas operações do capitalismo. De outro, estão aqueles que compreendem a cultura como algo impossível de permanecer intocado. Partilham do entendimento de que, se o homem é um sujeito histórico, a cultura também o é, pois resulta da ação humana em transformar a natureza. Essa compreensão olha para as manifestações culturais a partir dos processos que as constituem, assim, se essas condições sociais, históricas, políticas são modificadas, o produto cultural não escapa a elas.

Foi a partir desta compreensão e de uma inquietação vivenciada durante as aulas de Semiótica, ainda como aluna especial, do PPGL – Programa de Pós-graduação em Letras da UFPB, que esta pesquisa surgiu. “Como o artista contemporâneo atualiza o elemento *tradição* da cultura popular?” Nossa preocupação era investigar como se dá esse processo de composição, que chamamos “atualização”, da cultura popular nordestina na música de Beto Brito. Um de nossos objetivos foi perceber “se” e “como” ele reformulava essa cultura em seus aspectos temáticos, formais e/ou estéticos. A princípio, percebemos que elementos do universo popular estavam presentes junto com recursos da música eletrônica. Daí, levantamos a hipótese de que a música do rabequeiro atualizava essas expressões populares ao dialogar com elementos contemporâneos.

Portanto, foi na intenção de identificar os traços da cultura nordestina cantados por Beto Brito e verificar como eles são reformulados que esta pesquisa se constituiu. O rabequeiro, natural do Piauí, vive há quase trinta anos em João Pessoa e foi aqui que começou sua carreira há cerca de dezessete anos. Sua música alegre e festiva exalta os costumes da terra, evoca figuras da cultura e mistura ritmos populares a elementos contemporâneos. Como a sacola de quem vai à feira e volta cheia de frutas, temperos e bugigangas, assim Beto Brito carrega seu balaio musical cheio de sons, sabores e aromas colhidos no terreno do Nordeste.

As formas de expressão da literatura oral têm como característica marcante a métrica bem fixada, as rimas e os acentos sonoros. Como se sabe, a ênfase nesta elaboração do declamar/cantar foi o modo mais “seguro” de o povo transmitir e perpetuar suas narrativas e poemas durante séculos. Graças a este recurso temos acesso a obras literárias que teriam se perdido no silêncio, antes da invenção da escrita. Especialmente por causa do elemento entoação intrínseco à fala, as formas orais são, virtualmente, mais enriquecidas que as formas escritas. Isto porque os efeitos de sentido são mais facilmente percebidos na língua falada, já que esta comporta um número incalculável de possibilidades entoativas.

A voz que canta dispõe de todos os recursos fonético-fonológicos da fala e se sustenta como um equilibrista na corda bamba que é a canção. Algumas vezes pode andar mais acelerado, outras vezes pode diminuir o passo. Ora finge que vai cair, ora salta. Tudo depende do efeito que deseja produzir (na plateia). Nossa pesquisa caminha, pois, no ritmo de três canções: “*Zabé*” e “*Ciranda mei de feira*”, do disco *Imbolê* (2007) e “*Bazófias*”, do disco homônimo (2011). A escolha destas canções se deu após a audição dos sete discos lançados até o momento de elaboração de nosso projeto, no ano de 2011. “*Zabé*” é o retrato da mulher guerreira, antítese da fragilidade feminina, muitas vezes, retratada nas narrativas populares. Em “*Ciranda mei de feira*”, temos a exaltação de um cenário que, historicamente, foi/é palco para os artistas populares. Já em “*Bazófias*”, Brito assume a voz de um repentista que canta suas peripécias e duelos musicais.

Nosso objetivo principal foi dividido em objetivos específicos: verificar as referências (diretas e indiretas) a personagens da cultura popular nordestina encontradas nos contos e romances da tradição oral, poetas e/ou cantadores; investigar que valores socioculturais ecoam nas canções e qual a visão do sujeito enunciador sobre eles; analisar semioticamente os extratos verbal (letra) e não-verbal (melodia) a fim de perceber o modo como ambos se relacionam, produzindo um objeto único de significação.

Para isso, dividimos o trabalho em duas partes principais: “Diálogos Teóricos” e “Análise Semiótica”. Na primeira, apresentamos as teorias que vão fundamentar a construção de nossa pesquisa. A Semiótica Greimasiana nos serviu de base para analisar os aspectos temático-linguísticos, ou seja, a letra das três canções selecionadas como *corpus*. Através do percurso gerativo da significação em

seus três níveis, Fundamental, Narrativo e Discursivo, acreditamos ter atingido os objetivos propostos. Cada um destes níveis é descrito, brevemente, a seguir.

A Estrutura Fundamental, parte inicial nesse percurso, esconde um nível profundo de significação formado por uma oposição binária. Segundo Greimas, as significações não existem como elementos autônomos, mas somente pelas relações de oposição. Influenciado pelas ideias de Hjelmslev (substância de conteúdo e de expressão), o semioticista defende haver um nível profundo ou fundamental que se revela na superfície do texto.

No Nível Narrativo, essa oposição semântica aparece no texto como valores assumidos por um sujeito. A estrutura básica da narrativa poderia ser assim descrita. Um destinador impele, impulsiona um sujeito a buscar um objeto de valor. Nessa busca, o sujeito, que comumente é o destinatário da ação, é ajudado por um adjuvante e/ou atrapalhado por um oponente. Ao final, o sujeito pode terminar a narrativa conjunto (quando obtém) ou disjunto (quando não obtém) de seu objeto. Como podemos perceber, há no nível narrativo um fazer, uma ação que transforma estados.

A terceira estrutura, chamada de Nível Discursivo, corresponde ao nível mais superficial do percurso gerativo. Ela apresenta as relações entre enunciador e enunciatário, entre os atores, além de mostrar também as relações espaço-temporais. No nível discursivo, a oposição semântica encontrada no nível fundamental e assumida como valor no nível narrativo, desenvolve-se como temas e concretiza-se como figuras.

Após a fundamentação da Semiótica Greimasiana, partimos para a Semiótica da Canção, que nos auxiliou a percorrer o caminho dos sons, dos ritmos, dos elementos musicais e o modo de cantar de Beto Brito. O combinatório entre letra, melodia e dicção marca a singularidade de cada canção e do intérprete. Os processos de composição organizados pelo músico e semioticista Luiz Tatit, *Passionalização*, *Tematização* e *Figurativização* serviram como parâmetro para a análise musical das canções.

Ainda nesta primeira parte do trabalho, julgamos pertinente realizar uma breve discussão sobre os conceitos e fronteiras da cultura popular. Utilizamos como aporte os trabalhos de Arantes (1998), Bakhtin (1993), Burke (1989), Canclini (2008) e Câmara Cascudo (1983). Também abordamos a vida e obra de Beto Brito,

enfatizando sua produção discográfica e poética, com destaque para o cordel *Bazófias*.

Na segunda parte, mergulhamos no *corpus* e analisamos semioticamente as canções “*Zabé*”, “*Ciranda mei de feira*” e “*Bazófias*”. Como dissemos, a análise foi fundamentada nas teorias descritas na primeira parte desta dissertação. Procuramos desvendar a tessitura do texto, assim como as ideologias que ele “sustenta” e estabelecer, também, afinidades entre o *corpus* e o cancionário de Beto Brito, além de apontar algumas relações intertextuais com canções de outros compositores brasileiros.

2 DIÁLOGOS TEÓRICOS

2.1 A SEMIÓTICA GREIMASIANA

A Semiótica compreendida como teoria é relativamente jovem, visto que somente na década de 1960 obteve o reconhecimento de seu caráter de ciência. Entretanto, os estudos sobre o signo, precursores da ciência da significação, remontam a Platão, na Grécia Antiga. Já no século IV a. C. o filósofo propôs uma estrutura triádica para o signo composta pelo *ónoma* ou nome, *dianóema* ou ideia e *prágma* ou coisa a que o signo se refere. Esta concepção platônica foi retomada por Peirce séculos depois.

Na era medieval, a semiótica, ainda como a ciência dos signos, teve como berço a teologia e tem em Santo Agostinho seu maior representante. Para ele, o signo pode ser definido como “uma coisa que, além da impressão que produz nos sentidos, faz com que outra coisa venha à mente como consequência de si mesmo” (Apud NÖTH, 1995, p.25). Os estudos agostinianos do signo se desenvolveram no âmbito religioso, em que o mundo é concebido como expressão de uma realidade divina transcendente. Assim, o signo seria parte dessa realidade e, por isso, compreendido em seu aspecto metonímico. Daí as palavras serem consideradas parte daquilo que designavam.

Na modernidade, o filósofo inglês John Locke publicou *Essay on Human Understanding*, em que defende uma doutrina dos signos. Muitos teóricos consideram, pois, 1690, ano de publicação da obra de Locke, como o ano de inauguração da semiótica como disciplina.

Os séculos XIX e XX viram surgir duas grandes figuras responsáveis pelo estudo do signo. No universo filosófico, o norte-americano Charles Sanders Peirce retoma a configuração platônica e ressalta uma visão de mundo pansemiótica.

Nunca esteve em meus poderes estudar qualquer coisa – matemática, ética, metafísica, gravitação, astronomia, psicologia, fonética, economia, a história da ciência, jogo das cartas, homens e mulheres, vinho, meteorologia – exceto com um estudo de semiótica. (PEIRCE, 1977, p. 64).

Para Peirce, o mundo era construído semioticamente, os sistemas de significação estariam presentes em qualquer domínio humano, das ciências às artes, da medicina à história. O filósofo concebe o signo constituído por *representamen*, a parte que pode ser percebida pelo receptor, *objeto* ou referente, objeto material ou mental e *interpretante*, a significação do signo.

Do universo linguístico, Ferdinand de Saussure retoma a concepção diádica de signo proposta pelos antigos, agora constituído de *significante* e *significado*. O signo seria um elemento de dupla face, como uma folha de papel ou uma moeda, em que ambos os lados são inseparáveis. O *significante* corresponderia à parte material ou imagem acústica (o *representamen* peirciano) enquanto o *significado* seria o conceito. Saussure exclui o objeto de referência da composição do signo. Para ele, “o signo linguístico une, não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica” (2006: 80).

Os teóricos se dividem quanto ao estudo do signo e da significação. Atualmente, há três grandes linhas de estudos semióticos: a peirceana, que tem como grande referência os estudos do filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce, a semiótica da cultura ou semiótica russa, cujos principais nomes são Lótman, Uspenski, Jakobson, Tnianóv e a semiótica de orientação francesa, pós-estruturalista, proposta por teóricos como A. J. Greimas, baseada nos trabalhos de Louis Hjelmslev. No Brasil, a corrente peirciana tem como expoente a semioticista Lúcia Santaella. A greimasiana é seguida por Cidmar Teodoro Pais, Diana Barros, José Luiz Fiorin, Luiz Tatit. Já a linha de orientação russa tem em Irene Machado sua principal representante.

A partir dos estudos sígnicos de Saussure, o pesquisador dinamarquês Louis Hjelmslev propõe dois planos na composição do signo: o *conteúdo* (significado para o mestre de Genebra) e a *expressão* (significante). Observa, porém, que tanto no plano da expressão quanto do conteúdo há substância e forma. É considerando, pois, esta dupla perspectiva que a Semiótica Greimasiana compreende o texto como

objeto de significação, um “todo de sentido”, e como objeto de comunicação entre, no mínimo, dois sujeitos. Desta forma, a semiótica se preocupa não somente com os aspectos internos da construção textual, mas, também, com os fatores externos que influenciam sua produção.

(...) o texto só existe na dualidade que o define – objeto de significação e objeto de comunicação – e, dessa forma, o estudo do texto com vistas à construção de seu ou de seus sentidos só pode ser entrevisto como o exame tanto dos mecanismos internos quanto dos fatores contextuais ou sócio-históricos de fabricação do sentido. (...) Para explicar “o que o texto diz” e “como o diz”, a semiótica trata, assim, de examinar os procedimentos da organização textual e, ao mesmo tempo, os mecanismos enunciativos de produção e recepção do texto. (BARROS, 2008, p. 7-8).

Essa concepção oferece a possibilidade de efetuar uma leitura mais aprofundada, enquanto permite descobrir os valores ideológicos, muitas vezes, implícitos na estrutura textual.

A Semiótica Greimasiana tem como objeto de estudo a significação e a concebe como um percurso gerativo que perpassa todo o texto. Como todo percurso pode ser percorrido em etapas, assim a Semiótica Greimasiana propõe três níveis no percurso que gera a significação textual: o fundamental, o narrativo e o discursivo. Estes níveis facilitam a análise do pesquisador, pois o auxiliam a olhar o objeto em partes, servindo a fins didáticos. Entretanto, são interdependentes e inseparáveis, responsáveis juntamente por produzir os sentidos projetados no discurso. Nenhum destes níveis existe isoladamente, mas em contínua relação de interdependência. Como afirma Hjelmslev sobre a função semiótica:

A função semiótica é, em si mesma, uma solidariedade: expressão e conteúdo são solidários e um pressupõe necessariamente o outro. Uma expressão só é expressão porque é a expressão de um conteúdo, e um conteúdo só é conteúdo porque é conteúdo de uma expressão. Do mesmo modo, é impossível existir (a menos que sejam isolados artificialmente) um conteúdo sem expressão e uma expressão sem conteúdo. (1975, p. 54).

Segundo o teórico, a função semiótica é caracterizada, portanto, como uma relação entre termos dependentes, o que nos leva a concluir que a significação não existe isoladamente, mas como relação dentro de um contexto determinado. Ainda neste sentido, se pensarmos a significação como resultado de um todo de *conteúdo* e *expressão*, poderemos visualizar um movimento que se volta, ao mesmo tempo, para dentro e para fora.

Essa relação de dependência também se dá, pois, entre os níveis do percurso gerativo. Assim, as relações semânticas que observamos no nível fundamental são evidenciadas no nível narrativo através de um *fazer* semiótico dos sujeitos, enquanto estas são colocadas em discurso por um sujeito enunciador que visa manipular (persuadir, convencer) um sujeito enunciatário no nível discursivo. Para compreendermos melhor como a significação perpassa os três níveis, examinaremos cada um deles separadamente.

O Nível Fundamental, também chamado de semântica profunda, é o ponto de partida na produção da significação. É o nível em que surge um sentido mínimo sobre o qual o discurso se organiza. Nele, a significação aparece como uma relação de oposição entre dois termos. Quando afirmamos que uma reportagem ou um artigo falam sobre liberdade, por exemplo, estamos nos referindo a este nível, que pode ser construído a partir da relação entre os termos “liberdade e opressão”. Sobre o nível fundamental, Barros afirma:

Explica-se, nesse patamar, o modo de existência da significação como estrutura elementar, isto é, como uma estrutura em que a rede de relações se reduz a uma única relação. Trata-se da relação de oposição ou de “diferença” entre dois termos, no interior de um mesmo eixo semântico que os engloba, pois o mundo não é diferença pura. (2008, p. 77).

Estes termos contrários mantêm relações de contradição e implicação que foram esquematizadas por Greimas e Fontanille no quadrado semiótico, em que (.....) indica a relação de implicação, (<---->) relação de contrários e (<—>) relação de contraditórios.

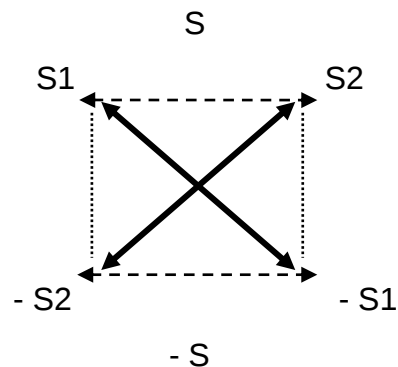
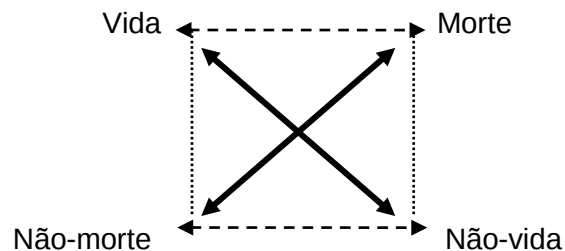


Gráfico 1 – Quadrado semiótico
Fonte: Greimas (1975, p.127)

Para melhor entender as relações que podem ser representadas no quadrado semiótico, observe-se o seguinte: o núcleo semântico profundo de uma narrativa X se constitui a partir da oposição entre os termos vida e morte.



Assim, o eixo horizontal apresenta as relações entre termos contrários (vida é o contrário de morte); o eixo vertical apresenta as relações de implicação (vida implica não-morte e morte implica não-vida); o eixo diagonal apresenta as relações entre termos contraditórios (vida é contraditório a não-vida e morte a não-morte). Estas relações indicam o movimento interno da significação no texto, a trajetória que ela percorre de um a outro eixo.

Vida	----- Não-vida -----	----- Morte
(euforia)	(não-euforia)	(disforia)

Morte ----- Não-morte ----- Vida
 (euforia) (não-euforia) (disforia)

Optamos por caracterizar tanto morte quanto vida como valores eufóricos apenas como exemplo. Note-se que ambos podem assumir conotações tanto eufóricas como disfóricas para o sujeito. É a narrativa que vai definir essa questão.

Estas relações também são representadas no octógono semiótico. Nele, é possível observar as relações entre os termos e os metatermos, estabelecer os conflitos entre os eixos semânticos e visualizar a tensão da narrativa.

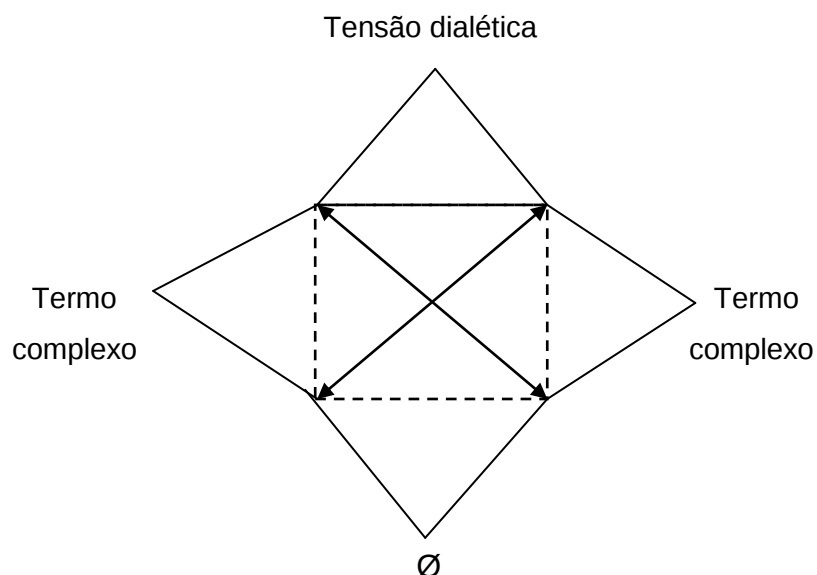


Gráfico 2 – Octógono semiótico

Fonte: Greimas e Courtés (1979, p.367)

A relação entre os contrários sustenta a tensão da narrativa, a relação entre os termos da implicação geram os termos complexos, e a inexistência semiótica representada pelo símbolo $\emptyset$ é o resultado da junção entre os dois termos contraditórios.

Como visto acima, essas categorias semânticas fundamentais se relacionam às categorias tímicas da euforia e disforia. “A categoria tímica estabelece a relação de conformidade ou de desconformidade do ser vivo com os conteúdos representados” (BARROS, 2008, p. 79). A euforia está condicionada a valores positivos para o sujeito, enquanto a disforia, a valores negativos. Elas se constroem

no texto, não são previamente estabelecidas ou estáticas. Um texto pode apresentar um valor semântico (vida) como eufórico, enquanto outro pode apresentar o mesmo valor (vida) como disfórico.

Considerado como intermediário, o nível narrativo é a simulação do fazer transformador do homem no mundo. Nele se determinam os participantes da história simulada e o papel que cada um desempenha. São estabelecidas as relações entre sujeito e objeto de valor, destinador e destinatário, adjuvante e oponente, anti-sujeito e anti-destinador. A relação entre este sujeito semiótico e seu objeto se dá através da *junção* e da *transformação* e é o núcleo organizador da narrativa. Estas relações constituem a sintaxe narrativa.

Os enunciados de estado indicam a *junção*, que revela o tipo de relação existente entre sujeito e objeto. Quando o sujeito mantém relação de posse ou de continuidade desta posse, afirmamos que ele está em *conjunção* com seu objeto. Quando está privado, afastado desse objeto, afirmamos que está em uma situação de *disjunção*. Fiorin (2001, p. 21) explica que os enunciados de estado são aqueles que “estabelecem uma relação de junção (disjunção ou conjunção) entre um sujeito e um objeto (...), e os enunciados de fazer são os que mostram transformações, os que correspondem à passagem de estado a outro”.

A *junção* indica, pois, a situação de um sujeito em relação a um objeto. Pode ser representada da seguinte forma:

Enunciado de estado: $F \text{ junção } (S, O)$

Enunciado de conjunção: $F (S \cap O)$

Enunciado de disjunção: $F (S \cup O)$

Para que os enunciados de estado, ou seja, a situação de posse ou privação, sejam alterados é necessário que o sujeito atue, modificando-os. Assim, o enunciado de *fazer* transforma a relação de *junção*. O *fazer* semiótico pressupõe, pois, uma *competência* para desempenhar uma *performance*. Nas palavras de Greimas (1975, p.182) a competência pode ser definida como “o *querer e/ou poder e/ou saber-fazer do sujeito*, que pressupõe seu fazer desempenhacional”. Greimas ressalta, entretanto, que “se o *sujeito competente* é diferente do *sujeito desempenhante*, eles não constituem, por isso, dois sujeitos diferentes; são apenas

duas instâncias de um só e mesmo atuante” (1975, p.183). Isto se aplica claramente no caso de um time de futebol, por exemplo, em que o técnico é sujeito competente, enquanto os jogadores são sujeitos competentes e desempenhantes. Ambos são o mesmo sujeito, pois, têm em comum um único objeto de valor: vencer o jogo. Já a torcida seria um adjuvante para o sujeito. Ela desempenha a função de estimular, impulsionar o time na conquista de seu objetivo.

Para Barros (2008, p. 25-26), “a competência é o programa de doação de valores modais ao sujeito de estado, que se torna, com essa aquisição, *capacitado para agir*”. Neste caso, temos um sujeito doador que opera a partir de duas perspectivas complementares: a doação e a renúncia. A transformação pode ser descrita ora como uma doação de valores de S^1 a S^2 , ora como renúncia destes mesmos valores de S^1 para S^2 .

Quando o sujeito se torna competente está pronto a agir transformando os estados enunciados na narrativa. “A performance é a representação sintático-semântica desse *ato*, ou seja, da ação do sujeito com vistas à apropriação dos valores desejados” (BARROS, 2008, p.26). A *performance* é a colocação da *competência* em uso. Com os instrumentos adequados em mãos, o sujeito se lança em busca de seu objeto-valor. Como na *competência*, o processo de *performance* pode se dar sob duas perspectivas: apropriação e espoliação. Na apropriação, o sujeito adquire os valores por si mesmo, desempenhando um papel fundamental na conquista de seus objetivos. Já na espoliação, ele é privado de seus valores por algum outro sujeito, sendo, portanto, alvo da ação alheia. Apropriação e espoliação, assim como doação e renúncia, são dois lados da mesma moeda. Daí concluirmos que, sempre que um sujeito adquire um valor, outro sujeito dele é privado.

A narrativa é, também, o espaço em que ocorre estabelecimento e quebra de contrato entre os participantes da história, também denominados actantes. Como nos explica Barros (2008:16) “as estruturas narrativas simulam, por conseguinte, tanto a história do homem em busca de valores ou à procura de sentido quanto a dos contratos e dos conflitos que marcam os relacionamentos humanos”.

Essa busca não acontece de modo aleatório. O sujeito é impulsionado por si mesmo (auto-destinação) ou por um agente externo (destinador). A este cabe um fazer persuasivo, àquele um fazer interpretativo e entre ambos se estabelecem os contratos. A persuasão ou *manipulação* do destinador pode se dar a partir de quatro

formas básicas: provocação, sedução, tentação e intimidação, como se observa no quadro seguinte:

MANIPULAÇÃO	Destinador	Destinatário
Provocação	Saber	Dever-fazer
Sedução	Saber	Querer-fazer
Tentação	Poder	Dever-fazer
Intimidação	Poder	Querer-fazer

A intenção do destinador é sempre o *fazer-fazer*. Seu objetivo final é levar o destinatário a agir de acordo com sua norma ou instrução. Quando se utiliza da *provocação* para manipular, o destinador questiona a competência do destinatário para realizar tal ação, pretendendo, desse modo, produzir o efeito inverso, ou seja, a concretização do ato em questão. O *provocador* desafia: “Duvido que você seja capaz de terminar o exercício”, para estimular seu interlocutor por meio da contrariedade. O que ele pretende é ver o exercício respondido. Manipula, pois, reforçando uma imagem negativa do destinatário a fim de produzir uma ação positiva.

A manipulação por *sedução* vai se utilizar de um procedimento oposto à *provocação*. A *sedução* apresenta o *fazer-crer* como modalidade. Quando emprega este recurso, o destinador vai ressaltar as características e competência do destinatário para realizar a ação, ou seja, vai reforçar uma imagem positiva. Assim, o *sedutor* alimenta o ego de seu interlocutor, usa palavras de afirmação, elogia e, em alguns casos, adula ou lisonjeia. “Você é tão inteligente. Tenho certeza que vai responder o exercício rapidinho”, sugestiona. Em contrapartida, o sujeito manipulado vai tentar corresponder às qualidades que lhe foram atribuídas realizando a ação.

Na manipulação por *tentação* o destinador oferece ao destinatário objetos/valores que ele deseja, mas não tem condições de obtê-los sozinho. O destinador coloca-se, pois, como capaz de proporcionar aquilo que o destinatário não possui, mas aspira. A *tentação* sugere um *querer-fazer* para *ter* e estabelece valores positivos para o sujeito da manipulação. “Se responder o exercício deixo

você brincar no parquinho”. É a relação condicional e exclusivista expressa pelo “só” tem isto “se” fizer aquilo.

O quarto recurso da manipulação é a *intimidação*, que pode se realizar de forma explícita ou velada. Na *intimidação*, o destinatário corre o risco de ser penalizado caso não faça aquilo que lhe foi requerido. Não lhe são oferecidos benefícios, pelo contrário, sofrerá prejuízos. Oposto ao destinador da *tentação* que beneficia, o destinador da *intimidação* prejudica, sendo ambos considerados sujeitos do *poder-fazer*. A chantagem é um tipo de *intimidação* explícita em que ambos os sujeitos da manipulação têm consciência de seu *poder* e *dever*. Sua característica principal é funcionar como ameaça. Ela é evidente: “Se você não fizer o exercício vai ficar de castigo”.

Estas quatro modalidades podem, entretanto, se manifestar de forma a encobrir uma à outra, revelando um entrelaçamento complexo entre si. Muitas vezes uma aparente manipulação por *sedução* pode esconder uma manipulação por *intimidação*, por exemplo. Além disso, dependendo do tipo de relação e do grau de intimidade entre os sujeitos, podem se processar sucessivamente. Se a manipulação por *tentação* não surte o efeito pretendido, pode-se proceder rapidamente à manipulação por *intimidação*, passando do *querer* ao *dever-fazer*.

Para que a manipulação seja eficaz é necessário que manipulador e manipulado compartilhem o mesmo sistema de valores. Do contrário, o destinatário se recusará a “entrar no jogo” do destinador. A aceitação ou ruptura dos contratos será determinada pelo fazer interpretativo do destinatário. Depende de seu conjunto de valores e da avaliação que faz entre a proposta do destinador e sua conduta de correspondência ou não àquilo que propõe. Como esclarece Barros (2008:28- 9):

[...] é preciso que o destinatário-sujeito *creia* nos valores do destinador, ou por ele determinados, para que se deixe manipular. [...] Na manipulação, o destinador propõe um contrato e exerce a persuasão para convencer o destinatário a aceitá-lo. O *fazer-persuasivo* ou *fazer-criar* do destinador tem como contrapartida o *fazer-interpretativo* ou o *criar* do destinatário, de que decorre a aceitação ou a recusa do contrato.

Em outras palavras, o destinatário avalia se a intenção do destinador é compatível com seu sistema de crenças e valores internos. Isto é o que se chama de acordo veridictório. O sujeito interpretante não é passivo no processo de construção da significação, antes julga, analisa. Imaginemos uma conversa entre dois torcedores de times de futebol rivais como Corinthians e Palmeiras. Cada um tenta convencer o outro de que seu time é o melhor, tem os melhores jogadores, a maior torcida, o técnico mais sagaz e experiente. Enquanto S¹ (torcedor corinthiano) argumenta contra S² (torcedor palmeirense), este procura contra-argumentos que desfaçam o discurso de seu rival. Assim, ora atuam como manipulador ora como manipulado. Neste caso, é provável que a manipulação não seja bem sucedida. Embora compartilhem o mesmo sistema de valores – paixão por futebol, direcionam este afeto a objetos opostos e irreconciliáveis.

A etapa final da narrativa é a *sanção*. Após a manipulação do destinador e a doação da competência, a performance do sujeito será avaliada. Esta avaliação se dá sob a forma de um encadeamento entre o aspecto cognitivo e o pragmático. O destinador-julgador interpreta (cognitivo) o *fazer* do sujeito a fim de verificar se este cumpriu o acordo feito com o destinador-manipulador (que pode ou não ser o destinador-julgador).

Essa operação cognitiva de leitura, ou melhor, de reconhecimento do sujeito, consiste na interpretação veridictória dos estados resultantes do fazer do sujeito. Os estados são, dessa forma, definidos como *verdadeiros* (que parecem e são), ou *falsos* (que não parecem e não são) ou mentirosos (que parecem, mas não são) ou secretos (que não parecem, mas são), e o destinador neles acredita ou deles duvida. (BARROS, 2008, p.33).

Seguindo a explicação de Barros, compreendemos que o destinador-julgador faz uma leitura analítica de conteúdo e expressão do sujeito, ou seja, procura interpretar quem ele é de fato e como expõe/expressa essa natureza do “ser”. Esse reconhecimento do sujeito pode ser da ordem da confirmação da verdade sobre o sujeito, quando este parece ser o que é; da ordem da falsidade, quando não parece ser e não é; da ordem da mentira, quando parece ser, mas não

é; e da ordem do segredo, quando não parece, mas é. Observe-se a seguinte tabela:

VERDADE	Parecer	Ser
FALSIDADE	Não-parecer	Não-ser
MENTIRA	Parecer	Não-ser
SEGREDO	Não-parecer	Ser

Para compreendermos melhor, basta imaginar a seguinte situação: um sujeito (S¹) rico veste-se como pobre, anda de ônibus e costuma fazer refeições em lanchonetes modestas. Sua família, vizinhos e amigos sabem que S¹ é rico. No entanto, pessoas desconhecidas pensam que ele é pobre, pois, é isto que sua aparência e comportamento expressam. S¹ pode ser considerado como sujeito da mentira, parece pobre, mas não é pobre. E como sujeito do segredo, não parece rico, mas é rico. É a partir desta leitura que a sanção passa do plano da cognição ao da pragmática. Dito de outro modo, do plano teórico (conceitual) ao prático (ação). Nas palavras de Barros (2008: 35), na sanção pragmática “o sujeito reconhecido como cumpridor dos compromissos assumidos é julgado positivamente e recebe uma retribuição, sob a forma de *recompensa*. Já o sujeito desmascarado, por não ter executado sua parte no contrato, sofre julgamento negativo e punição”.

Para entender como a punição e a retribuição se realizam, tomemos como exemplo o caso seguinte: Uma mãe (manipulador por *intimidação*) dá uma ordem para que o filho (sujeito da manipulação) se comporte bem na escola sob pena de ser castigado, caso desobedeça à professora ou brigue com os colegas. Se ao final do dia de aula a criança tiver se comportado mal, a mãe poderá deixá-la sem brincar como *punição* por ter “quebrado” o contrato. Ao contrário, se tiver se comportado bem, poderá ganhar um brinquedo ou o direito a brincar no parque como *recompensa* por cumprir o contrato.

A sanção explicita uma entre as várias relações de poder existentes na narrativa, uma vez que aquele que julga, deve, de algum modo, ocupar uma posição hierárquica superior àquele que é julgado. Aqui surgem papéis temáticos como: pai/mãe, professor/diretor, juiz/Estado, padre ou pastor/Igreja. Cada um destes

pares aponta para os diversos tipos de dominação existentes na sociedade. No núcleo familiar, a figura de autoridade, geralmente, será o pai, a mãe ou algum parente que os substitua, sancionando o comportamento dos filhos a partir da obediência ou não às ordens estabelecidas. Esse princípio de autoridade é verificado, também, nas instituições totais como a escola, os órgãos prisionais e a igreja.

No nível discursivo, descrito como o mais superficial na produção do sentido, manifestam-se as categorias de pessoa, tempo e espaço ou a *atorialidade*, *temporalidade* e *espacialidade*. Verificam-se, também, os mecanismos de *embreagem* e *debreagem* que operam na produção do discurso. Como veremos adiante, o nível discursivo nos permite determinar as condições de produção textual através da descoberta dos recursos de persuasão utilizados pelo enunciador. Tudo isto se opera no campo sintático. Quanto ao campo semântico, há dois procedimentos fundamentais: a *tematização* e a *figurativização*. Cada um deles será explicitado posteriormente neste tópico.

Batista explica o nível discursivo como aquele em que o sujeito enunciador faz escolhas enunciativas que levam em consideração o universo a que pertence aquele discurso e, também, o enunciatário. Assim, entende-se que o gênero e a situação comunicativa serão determinantes na produção discursiva. Senão, vejamos: um sujeito enunciador padre pretende elaborar um sermão sobre o amor. Ele deverá considerar que sua paróquia é composta de idosos, adultos e jovens entre os quais há casais, pais e filhos. Seu sermão temático poderá englobar o amor entre Deus e os homens, entre marido e mulher, entre pais e filhos, entre irmãos. O tema abstrato se tornará mais concreto à medida que o padre inserir em seu discurso exemplos de personagens e situações em que o amor seja vivenciado.

A narrativa chega até a voz, sendo organizada e assumida por um Sujeito enunciador que, tendo em vista o universo de discurso abordado e o Sujeito enunciatário em questão, escolhe o(s) tema(s), as figuras, os atores, o tempo e o espaço nela envolvidos, ou com ela relacionados e os apresenta a um Sujeito enunciatário que a escuta e interpreta. (BATISTA In ACTA SEMIÓTICA, v.16, 2011, nº2, p. 39).

Há, portanto, um fazer persuasivo e um fazer interpretativo no processo de produção da significação, no qual os elementos extralinguísticos influenciam as escolhas linguísticas. Sobre isto, afirma Pais:

Emissor e receptor caracterizam-se por outras tantas variáveis psicolinguísticas – como, por exemplo, os níveis de aquisição e manutenção da linguagem – e sociolinguísticas – como, por exemplo, o nível sócio-econômico e cultural (NSE), a região a que pertencem e/ ou de onde se originam, a faixa, o sexo, o grupo profissional em que se inserem. Tais variáveis psico e sociolinguísticas interferem na natureza do discurso e na sua produtividade. (PAIS, In REVISTA BRASILEIRA DE LINGUISTICA, v.14, 2006, nº1).

Daí poder-se concluir que, se todas estas variáveis influenciam a produção do discurso, elas apresentarão, de algum modo, marcas no texto.

O investimento semântico do nível discursivo se dá a partir de dois processos: tematização e figurativização. Sobre isto, Batista (2011:39) explica que, “a primeira consiste em transformar em figuras de superfície as figuras do plano de conteúdo, utilizando-se a nomenclatura proposta por Hjelmslev. A segunda procura extrair do discurso os valores abstratos ali encontrados e organizados em percursos”.

Segundo Barros (2008:68), “tematizar um discurso é formular os valores de modo abstrato e organizá-los em percursos. Em outras palavras, os percursos são constituídos pela recorrência de traços semânticos ou semas, concebidos abstratamente”. Ressaltamos o fato de que não há texto exclusivamente temático ou figurativo, ambos se relacionam, sobrepondo-se um ao outro. Assim, há textos de figurativização esparsa (Barros, 2008), em que temas abstratos como amor, morte, solidão são apresentados com pouca cobertura figurativa. Os discursos tematizados utilizam muito mais os efeitos de proximidade e distanciamento da enunciação. Ora se aproximam, produzindo uma maior subjetividade, ora se distanciam, intentando expressar objetividade. Os textos jornalísticos, políticos e científicos são os que, geralmente, mais se utilizam deste recurso.

Não há figura sem tema subjacente a ela. Um percurso figurativo será sempre a expressão de um conteúdo temático. Fiorin explica as diferenças entre temas e figuras:

[...] os temas são palavras ou expressões que não correspondem a algo existente no mundo natural, mas a elementos que categorizam, ordenam a realidade percebida pelos sentidos. As figuras, como elementos concretos são elementos ou expressões do mundo natural: substantivos concretos, verbos que indicam atividades físicas, adjetivos que expressam qualidades físicas. (1990, p.72).

A figurativização torna o texto mais concreto, com referências a elementos do mundo real como tempo, espaço e pessoa (ator). Essas figuras são utilizadas para tornar o discurso mais “verdadeiro”, fazendo com que o enunciatário creia nele com mais facilidade. Para que o percurso figurativo tenha sentido “é necessário que seja a concretização de um tema que, por sua vez, é o revestimento de enunciador narrativo. Por isso, ler um percurso figurativo é descobrir o tema que subjaz a ele” (FIORIN, 1999, p. 70).

2.2 LUIZ TATIT E A SEMIÓTICA DA CANÇÃO

A canção não é poema, embora possa ser poética. Não é prosa, embora possa ser narrativa. Não é drama, embora possa se aproximar da encenação. A canção é um gênero singular e sincrético. O cancionista, especialmente, o intérprete pode assumir o papel de poeta, de narrador e/ou de ator enquanto está no palco. A canção não é somente texto verbal, nem somente musical. Do contrário seria crônica, conto, poema, música. A canção é relação, é casamento sem a menor possibilidade de divórcio. Na canção, letra e melodia se relacionam como um duplo que produz um uno. Ler uma canção não é o mesmo que cantá-la. Embora a canção possua um vínculo, às vezes quase secreto, com a fala. Esta hipótese é levantada por Tatit.

De qualquer forma, o centro do problema deslocava-se para fora da música e da poesia, embora ambas participassem do processo de criação. Passei a enxergar a canção como produto de uma dicção. E mais que pela fala explícita, passei a me interessar pela fala camuflada em tensões melódicas. (2002, p. 12).

Tatit se interessa pela “fala camuflada” por algumas razões. Uma delas, bastante pertinente, é que não há um modelo único de fala. Há falas do tipo “automáticas”, que expressam hábitos, outras que revelam sentimentos íntimos, segredos. Segundo Tatit (2002), essas variações da fala cotidiana interferem na canção. Mas enquanto o aspecto sonoro da fala se perde no silêncio, a canção, para se perpetuar, precisa que sua dimensão sonora seja marcante. A canção pede, portanto, uma regularidade melódica, um grau de estabilidade. Não fosse assim, dificilmente, uma melodia ficaria ecoando nos nossos ouvidos.

Esta análise sobre a proximidade entre fala e canto deu ao semiótico condições de agrupar as canções em três tipos: tematizadas, figurativizadas e passionalizadas, como detalharemos a seguir. É importante ressaltar a constatação de que uma única canção pode apresentar características das três modalidades, sendo que uma delas sempre prevalecerá sobre as demais. Assim, quando afirmamos que uma canção é passionalizada, reconhecemos que ela é, predominantemente, composta de elementos que a configuram como tal.

Para propor esta classificação, Tatit (2002) investigou o modo de cantar, ou seja, a dicção do intérprete. Daí a constatação do princípio de tensividade ora mais forte, ora mais fraco na voz que canta. Algumas vezes esta tensividade do canto pode revelar tensões na letra, outras vezes pode ocultá-las. Por isso, Tatit compara o cancionista ao malabarista, que mantém os objetos no ar com a maior naturalidade possível, como se não houvesse dificuldade alguma em fazê-lo.

O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não despendesse qualquer esforço. Só habilidade, manha e improviso. Apenas malabarismo. Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial (2002, p. 9).

Esse malabarismo descrito acima assume contornos melódicos variados. O cancionista que, segundo Tatit, pode ser o intérprete, o arranjador e o compositor, equilibra continuamente “a melodia no texto e o texto na melodia”. Por meio de procedimentos vocais e melódicos, se aproxima ou se distancia da fala conforme o

projeto musical pretendido. É assim que a canção produz os mais diversos efeitos no ouvinte. Sua principal (pre)ocupação é com o modo de “dizer o que diz”, isto seria o que a diferencia definitivamente da fala comum. Vejamos, agora, as três classificações apontadas por Tatit, ou, os três modos da canção “dizer o que diz”.

Passionalização

Para compreender o processo de passionalização, pensemos nas conhecidas canções de amor ou canções românticas. As canções passionalizadas são as que mais se distanciam da fala cotidiana. Numa linguagem comum, são aquelas que tocam, emocionam o ouvinte. Podem ser consideradas como as músicas que atuam na dimensão do ser, produzindo um estado emocional mais melancólico no indivíduo. Como explica Tatit (2002:10), a passionalização acontece quando “o cancionista não quer a ação mas a paixão. Quer trazer o ouvinte para o estado em que se encontra. Nesse sentido, ampliar a duração e a frequência significa imprimir na progressão melódica a modalidade do /ser/”.

De modo prático, a passionalização é caracterizada, especialmente, pelas tensões produzidas pelos saltos intervalares (prolongamento vocálico), o que acaba por resultar em uma música de andamento mais lento. As canções de temática melancólica, frequentemente, são passionalizadas. Isto pode se dar pelo fato de que o alongamento das vogais no canto reforça o sentido de sofrimento e tristeza prolongados. Quando um intérprete executa uma canção deste tipo ele, geralmente, pretende envolver o ouvinte/público no seu “estado de espírito”.

Ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais [...] modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão (é necessário o pleonasma). Suas tensões internas são transferidas para a emissão alongada das frequências e, por vezes, para as amplas oscilações da tessitura. [...] A dominância da passionalização desvia a tensão para o nível psíquico. A ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. (TATIT, 2002, p. 22-23).

É possível encontrar canções passionalizadas em todas as épocas. Talvez o sucesso delas se deva ao fato de o sofrimento ser parte inevitável da vida humana, especialmente, o sofrimento amoroso. Quanto ao aspecto artístico, Tatit não sabe avaliar se a predominância do estilo “romântico” (passionalizado) é sinal de maturidade ou decadência de um movimento.

Tematização

A tematização é um processo inverso à passionalização. Enquanto esta pode ser caracterizada como a música do “ser”, aquela pode ser descrita como a música do “fazer”. As canções tematizadas são as de ritmo acelerado, com pouca sustentação vocálica e em que se pode sentir o ataque das consoantes. As canções mais dançantes, geralmente, são tematizadas, pois, estimulam o corpo a movimentar-se. Como esclarece Tatit:

(...) privilegia o ritmo e sua sintonia natural com o corpo: de um lado, as pulsações orgânicas de fundo (batimento cardíaco, inspiração/expiração) refletem de antemão a periodicidade, de outro, a gestualidade física reproduz visualmente os pontos demarcatórios sugeridos pelos acentos auditivos. Daí o tamborilar dos dedos, a marcação do tempo com o pé, ou com a cabeça e o envolvimento integral da dança espontânea ou projetada. (2002, p. 10-11).

Daí que a canção tematizada pode ser descrita como a música de celebração, de espírito festivo e contagiante, dançante, ligada à temáticas alegres, com valor eufórico. Mas, apesar das diferenças entre passionalização e tematização, Tatit explica que

Paixão e ação são conceitos complementares, muito estudados pela semiótica de hoje. Paixão traduz o estado de passividade perplexa, e quase sempre transitória, situado nas diversas encruzilhadas narrativas da vida. [...] A ação, por sua vez, movimenta o núcleo da narrativa em que se processam as transformações de estado. Desenvolvendo ações, perseguimos nossos objetos durante toda a vida, enfrentando concorrentes, ultrapassando obstáculos, perdendo algumas provas, conquistando alianças e tudo com tal empenho que a natureza dos objetos almejados acaba nos definindo como sujeitos. (2002, p.235)

A compreensão desses dois conceitos como complementares aponta para um elemento de natureza psíquica: a ação humana é motivada e voluntária. É óbvio que há fatores inconscientes, outros arbitrários ou “automatizados”, nossa intenção aqui não é abrir uma discussão psicanalítica, mas, ressaltar que nossas atitudes, nosso /fazer/ é motivado por desejos /paixões/. A paixão/ação da vida também aparece na arte.

Figurativização

A figurativização é o reinado da fala cotidiana, é o processo que mais deixa transparecer características de conversa. A base da canção figurativizada são os “trejeitos” da fala, sua coloquialidade, sua irregularidade entoativa. Os acentos (ênfases) da fala cotidiana não obedecem a uma regularidade rítmica como no poema, por exemplo. Essa acentuação “precária” dá à fala um aspecto de linearidade. Daí seu componente sonoro perder-se no tempo. Tatit (2002:21) define a figurativização como um “processo geral de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto” que sugere “ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas”.

Ao analisar a dicção de Jorge Ben Jor, principal referência de composições figurativizadas no Brasil, Tatit explica que, nesse processo, a melodia atua em favor do texto, e não o contrário. Há uma tendência de os compositores controlarem o texto para caber na melodia, evitando palavras ou expressões que quebrem o projeto rítmico ou a regularidade sonora. Na figurativização, o compositor abre mão desse controle e prioriza o texto com suas inflexões, construindo uma melodia que atua a partir da acentuação própria da letra. Desse modo, qualquer texto pode ser musicado na íntegra sem qualquer adaptação poética ou “corte”.

Em nossa comunicação cotidiana, a entoação está totalmente a serviço da mensagem linguística. Jamais deixamos de dizer algo por não caber numa medida pré-fixada pela melodia. Temos a segurança, plenamente subentendida, de que a entoação possui elasticidade infinita, adaptável a qualquer texto. A adoção dessa conduta na criação de canções é, por si só, um gesto figurativo no sentido de evidenciar a voz que fala subjacente à voz que canta e,

consequentemente, o momento enunciativo em que a entoação acompanha a linguagem coloquial. (TATIT, 2002, p. 219).

As palavras de Tatit elucidam a relação fala-canção. É a elasticidade infinita da entoação que, transposta para a canção, assegura a possibilidade de musicar qualquer texto, tomando o componente linguístico como referência. Assim, a canção figurativizada possui ritmo e acentuação próprios que fazem perceber a presença da fala no canto. Alguns elementos linguísticos e sonoros são responsáveis pela produção de sentidos no texto cancional: dêiticos e tonemas.

Dêiticos são elementos linguísticos que indicam a situação enunciativa em que se encontra o eu (compositor ou cantor da canção). São imperativos, vocativos, demonstrativos, advérbios, etc., que ao serem pronunciados, entram em fase com a raiz entoativa da melodia, presentificando o tempo e o espaço da voz que canta. O papel dos dêiticos é lembrar que por trás da voz que canta há uma voz que fala. Os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico da sua significação. Com apenas três possibilidades físicas de realização (descendência, ascendência ou suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz. (TATIT, 2002, p. 21).

Os dêiticos apontam para as referências espaço-temporais, já os tonemas são os finais das frases melódicas, e são muito importantes na produção de sentidos na canção. Um tonema ascendente ou no mesmo nível da frase pode indicar suspensão temporária da ideia ou interrogação, enquanto um tonema descendente pode indicar conclusão, asseveração. A figurativização nos presenteia com o samba, as marchinhas de carnaval, a obra de Jorge Ben Jor.

2.3 CULTURA POPULAR

As discussões sobre a cultura popular parecem inesgotáveis. Tentar delimitar um conceito teórico é tarefa árdua para pesquisadores e estudiosos. Por isso, nossa intenção neste tópico não é se estender em uma exaustiva discussão

sobre o assunto, mas apresentar o posicionamento de teóricos que nos parecem mais adequados, entre tantos entendimentos.

Atualmente, a questão se torna ainda mais complexa por causa dos novos sentidos atribuídos ao termo “popular”. Afinal, uma telenovela vista por milhões de telespectadores, um cantor que alcança o topo das paradas de sucesso em venda de discos, uma apresentação de Cavalo Marinho, as festas de São João no Nordeste do Brasil, o artesanato vendido nas feiras livres ou em mercados turísticos, tudo isso recebe o título de popular. Há, também, as lojas que vendem bens do consumo e clínicas que oferecem serviços de saúde a preços populares. Para o pesquisador argentino Canclini é, exatamente, o fato de ser polissêmico e empregado em contextos tão distintos que acaba trazendo problemas ao entendimento do que seja a cultura popular:

En esta polisemia reside también su debilidad. Lo popular no corresponde con precisión a un referente empírico, a sujetos o situaciones sociales nítidamente identificables na realidad. Es una construcción ideológica, cuya consistência teórica está aun por alcanzarse¹.

Segundo Burke (1989:31), o interesse pela cultura do povo surgiu somente no final do século XVIII, começo do século XIX, quando intelectuais europeus entravam nas casas buscando recolher cantigas e narrativas antigas. O que teria motivado este interesse? Para Burke, uma razão estética teria sido a revolta contra a arte vigente, o culto à literatura grega, com ênfase, por exemplo, nas unidades aristotélicas de tempo, espaço e ação. Goethe e outros dramaturgos se revoltaram contra o apego a estes princípios, afirmando que eles eram como correntes. Daí o interesse pelo teatro de bonecos, que não observava nenhuma destas unidades. Este interesse também se deu por razões políticas, como forma de unificar os territórios nacionais. Opondo-se ao Iluminismo francês e sua ênfase na razão, a descoberta da cultura do povo surgia como uma espécie de elemento formador do nacionalismo.

¹ Artigo publicado na Revista Diálogos de la Comunicación em janeiro de 2012. Consultado no link: <http://www.dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/01/17-revista-dialogos-ni-folklorico-ni-masivo.pdf> .

De acordo com Canclini, muitos desses estudos limitavam-se a descrever as comunidades estudadas, não se preocupando em contextualizar a cultura popular, nem desvendar suas relações com a sociedade industrializada. Na América Latina a história se repetiu.

[...] grande parte dos estudos folclóricos nasceu na América Latina graças aos mesmos impulsos que os originaram na Europa. De um lado, a necessidade de arraigar a formação de novas nações na identidade de seu passado; de outro, a inclinação romântica de resgatar os sentimentos populares frente ao iluminismo e ao cosmopolitismo liberal. Assim condicionados pelo nacionalismo político e humanismo romântico, não é fácil que os estudos sobre o popular produzam um conhecimento científico. (CANCLINI, 2008, p. 211).

Mas, afinal, como entender a cultura popular, como reconhecê-la, como saber se estamos ou não diante de uma expressão do povo? Para Câmara Cascudo (1973:679), a cultura popular se refere ao conhecimento tradicional, recebido dos antepassados através da prática ou da observação de normas, anterior à escola e ao ensino formal. Entretanto, ele não estabelece uma oposição entre a cultura do povo e a cultura escolarizada. Afirma que ambas coexistem como formas de apropriação e expressão de linguagens distintas, “não contrárias, mas diferentes”.

Muito antes da formação dos Estados e da divisão de classes, a civilização primitiva conservava formas sérias e cômicas de relacionar-se com as divindades e o mundo sendo, ambas, consideradas como sagradas e oficiais. Não havia uma diferenciação valorativa entre uma ou outra expressão. Tudo começa a se modificar com a formação dos Estados, conforme explica Bakhtin (1993:5):

Mas quando se estabelece o regime de classes e de Estado, torna-se impossível outorgar direitos iguais a ambos os aspectos, de modo que as formas cômicas – algumas mais cedo, outras mais tarde – adquirem um caráter não-oficial, seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformarem-se finalmente nas formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular.

Bakhtin ressalta o caráter cômico festivo da cultura popular na Idade Média. Os ritos e espetáculos do povo, em especial, o carnaval se diferenciava do

cerimonial sério da Igreja e do Estado feudal. Esses ritos parodiavam as cerimônias religiosas e estatais e criavam uma espécie de “segundo mundo”, em que o riso era a ordem do dia, assumindo um caráter não-oficial. Esta nova ordem social estabelecida durante o carnaval envolvia todos os homens, até mesmo os religiosos da época: “[...] também os eclesiásticos de alta hierarquia e os doutos teólogos permitiam-se alegres distrações durante as quais repousavam da sua piedosa gravidade”, (BAKHTIN, 1993, p.12).

A cultura popular também é compreendida em oposição à cultura erudita. Numa sociedade de classes o erudito se refere ao culto, enquanto o popular, àquilo que provém das classes subalternas e é um “fazer” desprovido de “saber”. Essa noção é rebatida por pesquisadores como Arantes (1998:20-21): “Parecem-me equivocadas as concepções, amplamente difundidas, tanto entre leigos, quanto entre muitos especialistas, que podem ser condensadas nas seguintes frases: ‘o povo não tem cultura’, ou ‘a cultura popular são as *nossas* tradições’”.

Essa concepção de que o povo não tem cultura, ou de que sua cultura é menor, propaga a falsa ideia de que a cultura erudita teria uma origem única elevada, elitizada, enquanto a cultura popular também possuiria uma origem única, no entanto, rebaixada. Desconsidera as transações atuais em que estão, inevitavelmente, envolvidas todas as culturas do planeta. Como explica Canclini (2008:220-1):

[...] Os fenômenos culturais *folk* ou tradicionais são hoje o produto multideterminado de agentes populares e hegemônicos, rurais e urbanos, locais, nacionais e transnacionais. Por extensão, é possível pensar que o popular é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações.

Folcloristas como Cascudo (1983:689) ressaltam, ainda, a cultura popular como resistência frente às inovações da modernidade:

Compreende-se que uma influência teimosa e polifórmica exerça pressão diária na cultura popular, desde que as comunicações modernas determinaram um incessante contacto. Navios, aviões, rádios, permutam os produtos do mundo ao mundo. A cultura popular fica sendo o último índice de resistência e de conservação do

nacional ante o *universal* que lhe é, entretanto, participante e perturbador.

Esse aspecto de resistência é renegado por Caclini. Num tempo em que a tecnologia e as comunicações se expandem incessantemente, a cultura popular também se apropria dessas mudanças sociais. O antropólogo argentino afirma, ainda, que a arte popular não morre com as transformações da modernidade, mas transita nesse espaço modificando-se, adquirindo formas e contornos novos. Como esclarece Canclini (2008:366), a dinâmica cultural é intrínseca às formas de expressão popular:

Comprovamos ao analisar a arte popular que sua anunciada morte não acontece quando admitimos que se desenvolveu transformando-se. Uma parte dessa mudança consiste em que o artesanato, as músicas folclóricas e as tradições já não configuram blocos compactos, com contornos definidos. [...] Como a arte que circula nas galerias e museus, aquela que percorre mercados e feiras urbanas vai-se reformulando interdiscursivamente.

O posicionamento do antropólogo traz à discussão os conceitos de tradição e dinâmica cultural e expulsa para longe a compreensão romântica e folclórica do popular como aquilo que deve ser preservado intocado nos museus. Pensar deste modo seria reforçar a ideia de que o auge dessa cultura deu-se num passado muito distante e admitir que as modificações experimentadas pelos objetos culturais fossem empobrecedoras ou deturpadoras.

O caráter de tradição também é afirmado por Muzart e Batista(1993:30), no Cancioneiro Popular da Paraíba, no entanto, sem perder de vista as modificações operadas nas cantigas e narrativas populares ao longo do tempo. Para elas, tradição é movimento diacrônico:

Ao falar em tradição, vale lembrar que esta, embora enraizada no passado, engaja-se no presente e cada variante de um velho canto passa a integrá-la. Por isso, as canções e poemas encontrados na Paraíba, não só refletem anos e séculos de transmissão oral, familiar e comunitária, como participam de uma identidade cultural em permanente transformação.

O posicionamento das pesquisadoras se baseia, sobretudo, na experiência de recolha de cantigas populares em diversos municípios paraibanos, em que puderam constatar um número elevado de versões de um mesmo texto, além do depoimento de informantes que explicavam, entre outras coisas, como uma palavra era substituída por outra nas cantigas.

Burke(1989:49) também dá conta dessas modificações na Europa e considera que esta hipótese de uma cultura inalterada não se sustenta, pois as tradições populares estiveram (e sempre estarão) sujeitas a alterações de todos os tipos, desde a mudança no nome de um herói ou o final de uma história. “Não existia uma tradição popular imutável e pura nos inícios da Europa moderna, e talvez nunca tenha existido”.

Diferentemente da Idade Média ou do Renascimento, a contemporaneidade, talvez, acelere o movimento transformador da cultura popular e permita surgirem novas formas de apropriação das formas tradicionais. A proliferação dos meios de comunicação de massa, a exposição virtual na internet, os concursos artísticos, muitas vezes, patrocinados pelo estado, as apresentações em eventos turísticos são movimentos nos quais o popular está inserido na atualidade. Essa nova configuração social fez com que as rígidas fronteiras estabelecidas pelos estudos folcloristas entre popular e erudito, tradicional e moderno, passado e presente, se tornassem mais flexíveis. Na música, por exemplo, os artistas bebem em todas as fontes que acharem interessantes. No Brasil, os Tropicalistas foram os primeiros a ultrapassar as fronteiras de ritmos e estilos sem se preocupar com as velhas dicotomias antagônicas. Sobre essas culturas híbridas Canclini (2008:348) conclui que atualmente as culturas não são mais entendidas como blocos separados e bem definidos, mas, são culturas de fronteira.

As hibridações descritas ao longo deste livro nos levam a concluir que hoje todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento.

É a partir desse entendimento que pretendemos observar a música de Beto Brito, como uma produção em fronteiras, em relação com diversas artes, além da arte popular.

2.4 BETO BRITO: PRODUÇÃO POÉTICO-MUSICAL

2.4.1 Considerações sobre o *corpus*

Aos 50 anos, Beto Brito lançou, em meados de julho de 2012, seu mais novo disco *E tome forró*. Este é o oitavo de uma trajetória que começou na segunda metade da década de 90. Nele, Beto retorna por inteiro ao ritmo em que começou sua carreira musical. Sua caminhada pela poesia e pela música popular regional, no entanto, vem de longe, de sua cidade de origem, Santo Antonio de Lisboa, interior do Piauí. Foi lá que ele viu de perto e vivenciou experiências com os artistas e a cultura do povo. Na infância, foi carregador de balaio na feira da cidade para ganhar um trocado. É de lá que vêm as lembranças mais antigas sobre o universo popular.

Esse contato me acompanha desde minha infância. Foi no meio das feiras livres onde trabalhei em São Antonio de Lisboa, junto com meu pai – tocador de sanfona e tirador de reisado - que tive mais envolvimento com essa trupe de artistas mambembes (...). É de lá, das feiras livres que vem minhas bazólias e meu encantamento pela cultura popular².

Batizado como Edilberto Cipriano de Brito, filho de João Moreira, e Antonia Maria da Conceição, ele, tocador de fole e tirador de reisado, ela, dona de casa, foi musicalmente influenciado pelos pais. Eles foram os grandes responsáveis por despertar no menino o olhar de afeto pela cultura popular e estimular sua criação artística³.

Na adolescência, precisou deixar a cidade e partir em busca de melhores condições de vida. Foi para Fortaleza/CE, onde trabalhou como embalador de caixa de supermercado, depois no setor comercial de uma empresa do ramo de papelaria.

² Conferir entrevista completa no Anexo 4.

³ Conferir entrevista completa no Anexo 5.

Ali se destacou profissionalmente e começou a circular por várias capitais nordestinas. É provável que essa trajetória, um tanto quanto nômade, tenha influenciado o piauiense. Ele viveu por alguns anos em Teresina/PI, São Luis/MA, Recife/PE, e finalmente, João Pessoa/PB. Foi aqui que fundou uma empresa fotográfica e, em 1995, começou de fato sua carreira como cantor. A música chegou em 1978, quando Beto Brito compôs sua primeira canção. Hoje são mais de trezentas composições, mais de cem já foram gravadas.

Embora apreciasse muito o cordel, foi somente há cerca de dez anos que começou a escrever os seus. Alguns deles estão disponíveis para leitura em seu site na internet. Em 2010, publicou *Bazófias de um cantador pai d'égua*, pela Editora Prazer de Ler. Foram necessários três anos para compor os mil e quatrocentos versos em septilha que dão vida ao maior cordel do mundo. Na contracapa do livro há a seguinte apresentação:

O Maior Cordel do Mundo

É completo, mitológico

Criador de profecias

Com seu verbo antológico

Sai da lama do dilúvio

Profundezas do Vesúvio

Num repente escatológico

Vem pra desfazer o lógico

Revirar os furacões

Endoidar toda cabeça

Conquistar os corações

Amansar caboclo brabo

É assim quando me pabo

Entre o Mar e os Sertões

Quando sobe no palco, Beto Brito leva sua inseparável rabeca, instrumento muito utilizado em manifestações populares como o Cavalo Marinho. Usa chapéus

coloridos com estampas de motivos populares e veste seus ternos em enfeitados de botões e 'fuxicos', trabalho manual muito utilizado na confecção de roupas, bolsas e outros utensílios. No rosto, óculos Ray Ban.

Na banda que o acompanha, baterista, percussionista, baixista, guitarrista e um DJ. Na boca, entre uma música e outra, quadras rimadas. Na música, a inspiração popular aparece nos temas e nos ritmos. Mas, logo se nota que há mais do que, apenas, ciranda ou embolada. O palco é o momento de recriação, de retomada da tradição e da inventividade que gera dinâmica.

Figura 1: Beto Brito durante apresentação no Festival Mundo 2010, realizado na Usina Energisa, João Pessoa/PB. Foto: Líllian Régis



Além dos cordéis, o cantor também disponibiliza músicas para download gratuito no site. Lá é possível conhecer um pouco de sua história de vida, sua obra, acompanhar a agenda de shows, baixar recursos como papel de parede para computador, entre outras atividades. BB (abreviação que utilizaremos para nos

referir a Beto Brito) também possui um perfil na rede social Facebook. Quase que diariamente, publica poemas em sextilhas ou septilhas populares. Além de disponibilizar em primeira mão vídeos de suas canções. Os vídeos também são divulgados no canal do artista no site YOUTUBE.

Mas se a publicação dos cordéis é recente, a gravação dos discos nos remete ao ano de 1995. Com doze faixas, *Visões* é o disco inaugural de BB. Traz músicas com pegada de raggaie, samba, moda de viola, música instrumental e baladas românticas. Dois anos depois, em 1997, Beto lança *A cara do Brasil* com quinze composições. Os dois discos apresentam semelhanças no estilo. Em seu segundo trabalho, BB canta as belezas naturais do litoral e do sertão paraibano em ritmos variados, incluindo forró.

Em 2001, *Pandeiro sideral* traz as canções de amor, algumas com traços erotizantes, outras melancólicas. O coco, a embolada e o baião são os ritmos desse pandeiro que “solta raio laser colorido”. Dois anos depois, em 2003, emplacou *Doidinho por forró*. Já *Mei de feira*, 2005, começa em ritmo de xote, passa pelo forró e coco. A sanfona, o triângulo e a zabumba marcam suas canções.

Sua obra traz as filosofias do povo escritas nos para-choques de caminhões e explora a metalinguagem em canções como *Pandeiro sideral*, *Forró furinfinfado*, *Repente*, *A hora da viola*.

Imbolê é um marco na música de Beto. Lançado em 2007, é a primeira produção em que ele mistura ritmos tradicionais, como forró e embolada, à pegada da música eletrônica, criando uma sonoridade com nuances e contornos melódicos inovadores. Beto Brito incorpora a tendência de beber em fontes variadas em *Imbolê*. No disco cabe o novo e o velho, a tradição e o contemporâneo, o ontem e o hoje. O diálogo musical é uma característica do disco. O ouvinte não consegue identificar, de imediato, o ritmo específico das músicas, tão forte é a junção rítmica, mas é capaz de reconhecer traços musicais presentes. *Imbolê* conta com a participação especial de Zé Ramalho na canção *Zelimeirando*, homenagem a Zé Limeira, o Poeta do Absurdo.

Bazófias saiu do forno em 2011, ano seguinte à publicação do cordel homônimo e manteve o diálogo com a música eletrônica. Algumas das catorze canções que compõem o disco são trechos do cordel que foram musicados por Beto. Aqui há uma parceria com a dupla de emboladores *Caju* e *Castanha* na

canção *Segure o coco*. *Ciranda do amor* é cantada em parceria com Geraldo Azevedo. As parcerias também são uma marca do último disco *E tome forró*. Nele Beto divide o microfone com Antonio Barros e Cecéu, Santana O Cantador, Genival Lacerda e Silvério Pessoa.

3 ANÁLISE

3.1 ZABÉ

3.1.1 “A rainha do pife”

Zabé da Loca tornou-se figura conhecida dos paraibanos depois que a mídia, especialmente, televisa, exibiu uma série de reportagens sobre sua vida de sofrimento e música. Uma mulher idosa e sofrida (semelhante a centenas de outras matriarcas nordestinas), que morou cerca de vinte e cinco anos numa loca (gruta), fechada por duas paredes de taipa, no meio do Cariri paraibano, no município de Monteiro. Sem condições básicas de sobrevivência (água encanada, luz elétrica, instalações sanitárias) a vida de Zabé teve (e ainda tem) como trilha sonora as músicas que toca no seu pífano, pequena flauta feita de cano de PVC. Esse conjunto singular de elementos fez a mídia se interessar em narrar sua história. Não fosse a combinação “loca+música” dificilmente algum jornalista teria colocado Zabé em pauta.

Figura 2: Zabé toca seu pífano na loca onde morou por 25 anos. Fonte: myspace.



Apesar da aridez do clima e da vida, a ex-moradora da loca que, atualmente, mora numa casa doada pelo Incra no assentamento Santa Catarina, Monteiro/PB, não olha para trás com tristeza. “Eu morei 25 anos debaixo dela (da pedra). Era eu e

os filhos. Tinha um marido, mas o marido morreu. Daí ficou eu e os dois filhos. Fui feliz, graças a Deus⁴.

Aos 87 anos, Isabel Marques da Silva, pernambucana natural de Buíque, conhecida como a rainha do pife, é considerada uma lenda viva da cultura popular nordestina. *Da idade da pedra*, lançado em 1997, foi o primeiro disco de Zabé da loca. Em 2004, a agricultora gravou *Canto do semi-árido*. O trabalho foi premiado, em 2009, com o prêmio Revelação da Música Popular Brasileira. Já *Bom todo*⁵ foi gravado em 2008. Reconhecida pelos artistas da terra, já foi homenageada pelo cantor Chico César com a canção *Zabé*, composição do disco *Francisco, forró y frevo*, de 2008, e pela banda Cabruêra com a música *Zabé sabe*, do disco *O samba da minha terra*, lançado em 2004.

Figura 3: Zabé da Loca, em estúdio, durante gravação de CD. Fonte: myspace.



⁴ Trecho retirado da reportagem *Conheça a história de Zabé da Loca, que é considerada a rainha do pífano*, exibida no programa televisivo Globo Rural, da Tv Globo em 06 de março de 2011 e disponível no link g1.globo.com/economia/agronegocios/noticia/2011/03/conheca-historia-de-zabe-da-locas-que-e-considerada-rainha-do-pifano.html. Acesso em 21 de abril de 2012.

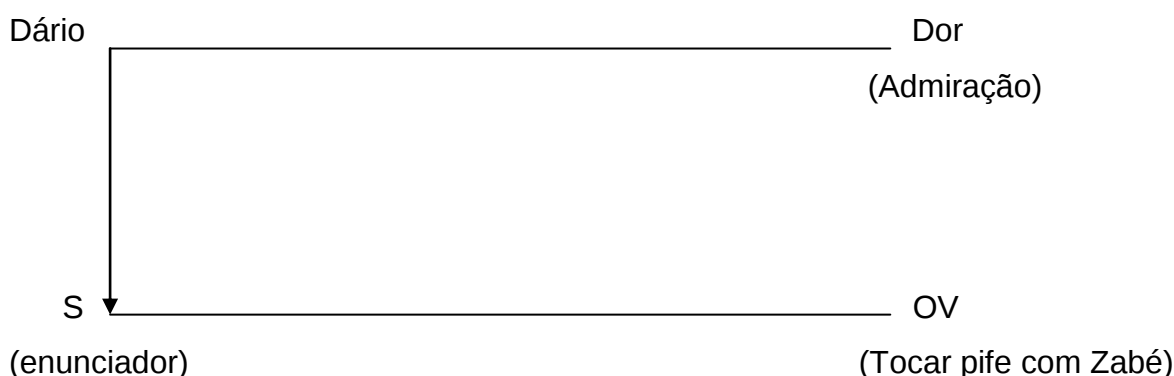
⁵ As informações foram retiradas do site MYSPACE. No link WWW.myspace.com/pifedaloca/photos/15873259#imageId%3A15873259 é possível conferir fotos de Zabé. O site também disponibiliza algumas músicas dos cd's gravados pela pifeira citados nesta dissertação. Acesso em 21 de abril de 2012.

Após estas considerações iniciais, lançaremos nossos olhos e ouvidos numa busca semiótica sobre a *Zabé* de Beto Brito. Seus sons e sentidos serão nossa meta. A canção é a 12ª faixa do disco *Imbolê*, lançado em 2007. Nele, o artista ‘casa’ a levada do rock com sua marca registrada – a rabeca.

3.1.2 Percurso gerativo da significação

Do ponto de vista da narrativização, verificamos na canção apenas alguns papéis actanciais: o sujeito, que tem como valor tornar-se discípulo de Zabé da Loca, e assume, também, os papéis de destinador (auto-destinação) e destinatário. Não há adjuvante, nem oponente explicitado. O sujeito S¹ é motivado por um *querer-ser* que se desdobra num *querer-fazer*. S¹ quer atingir o status de aprendiz da pifeira. Para ele, isto será motivo de orgulho e o colocará em posição de destaque na sua comunidade. Como não há um destinador externo ao sujeito, visível no texto da canção, já que S¹ é sujeito de seu próprio querer, movido pela admiração, pode-se considerar um caso de auto-destinação.

O programa narrativo deste sujeito pode ser esquematizado como segue:



Para alcançar seu valor, há uma condição a ser satisfeita: aprender a tocar pífano com Zabé. Se conseguir tornar-se aluno dela, seu *saber-fazer* (tocar pífano) será validado como melhor que o de outros que não a tiveram como professora. Uma vez que vivemos numa sociedade em que o conhecimento precisa de selos de

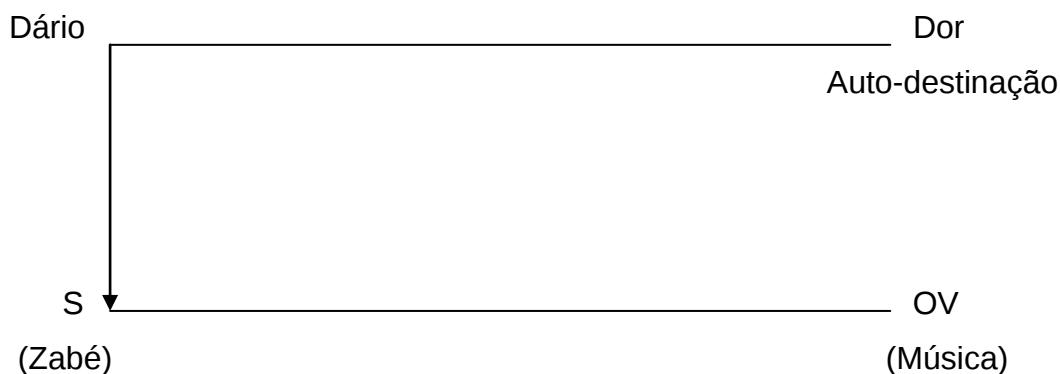
autenticidade, aprender música com um grande nome valida nossa competência. Isto se dá pela crença disseminada de que o aprendiz é tão bom quanto o mestre, como se houvesse uma espécie de transmissão de conhecimento infalível de um a outro.

Quando se afirma, por exemplo: “Fulano aprendeu a tocar sanfona com Sivuca (ou Luiz Gonzaga)”, concluímos, imediatamente, que este fulano deve ser um sanfoneiro de primeira categoria. Mas não é somente a validação da competência que está em jogo aqui. Quando o sujeito da narrativa expressa sua intenção em tocar com Zabé, está afirmando a grandeza dela como artista popular, considerando que ela é dona de um *saber-fazer* a que almeja. Assim, o sujeito começa a narrativa em situação de disjunção, como podemos perceber nos versos que iniciam a canção: “será que ela pode me ensinar?/ eu também quero aprender a tocar”.

Assumindo um ou outro ponto de vista sobre o destinador da canção, da perspectiva da manipulação temos um caso de *tentação*. O sujeito é tentando por valores positivos que julga como desejáveis e benéficos: aprender a tocar pife com Zabé, uma referência na arte. O valor do sujeito revela também a visão de S¹ sobre a mestra e acaba por engrandecer a figura da nordestina. À semelhança de mulheres como Maria Bonita, em torno de quem se criou a imagem da mulher destemida e corajosa, Zabé se torna a imagem da mulher artista, dona de um saber que a faz vitoriosa sobre as adversidades – a música.

A canção apresenta uma narrativa dentro de outra. Há um sujeito enunciador que canta e conta sobre seu objeto de valor, enquanto narra a trajetória de vida da própria Zabé. Seu valor seria a vida em harmonia com a sua terra, sua música, seu povo.

O programa desta segunda narrativa pode ser descrito da seguinte maneira: Zabé aparece como sujeito de seu próprio desejo pela música, por isso, novamente, temos um caso de auto-destinação. A figura do adjuvante é inexistente.



A música foi sua companheira de vida. É provável que as cantigas de roda, comuns no interior do Nordeste, estivessem presentes na infância, quando conheceu o pífano. As quadrilhas, os festejos juninos e festas de santos padroeiros, também, devem ter sido professores da menina que aprendeu a tocar em família. Todas essas influências culturais fizeram de Zabé uma “autoridade” no assunto.

Para convencer o enunciatário sobre a veracidade de seu discurso, o sujeito enunciator se utiliza de recursos para criar efeito de realidade. Tanto enunciator quanto enunciatário, ou, como prefere Pais (2006), enunciator de codificação e enunciator de decodificação levantam hipóteses sobre o espaço, o tempo, sobre si mesmos e sobre o(s) ator(es).

A ancoragem espacial colabora nesse processo. As referências ao espaço como *loca*, *terreiro*, *praça do mei do mundo*, apontam, inicialmente, para lugares do interior nordestino. A loca não é comum nas áreas mais urbanizadas, mas qualquer morador da zona rural sabe o que é uma loca. O terreiro é o lugar de criar galinhas, patos, porcos, apanhar caju, manga e lavar roupa. É a extensão da casa, local de vida doméstica, lugar de atividade da mulher nordestina. A praça do mei do mundo, construída na década de 1980, está situada na intersecção da BR-230 com a BR-412, na direção de Campina Grande, entre os municípios de Pocinhos e Boa Vista. A praça recebeu esse nome pela localização próxima à região conhecida como Muralha do Meio do Mundo, um grande bloco rochoso que, em alguns trechos, chega a sete metros de altura, e cinco quilômetros de extensão, avançando até o estado do Piauí.

O enunciator do discurso aponta lugares que o situam no Nordeste brasileiro, espaços que evocam a natureza, a vida do homem interiorano e a

circulação de pessoas. Todas estas três referências se aproximam semanticamente. A “loca” serve como moradia (à Zabé), o “terreiro” existe como continuação da casa, e a “praça do mei do mundo” é o caminho pelo qual o homem (e a própria Zabé) sai para o mundo e volta para casa. Assim, pode-se concluir que a casa, não é somente o lugar físico onde ela mora, mas a sua terra. O Nordeste é a sua casa. O espaço é valorado como positivo, sendo, pois, eufórico para o sujeito. O sentimento de pertença é evidente. Além disso, as referências espaciais sugerem uma conotação de liberdade que pode ser percebida no aspecto de amplidão contido nos vocábulos *loca*, *terreiro*, *praça do mei do mundo* e *mundo inteiro*. Sua terra é onde se sente livre.

Pais (2006, p. 92) afirma que “na conversação ‘banal’, na linguagem oral, podemos considerar que o espaço do contexto sociocultural (E) contém o espaço em que se dá a enunciação do emissor (E’) e também o espaço em que se realiza a decodificação (E’’)”. No caso da canção, podemos aplicar o mesmo princípio, já que ela é uma modalidade da linguagem oral em que, no momento do show, enunciador e enunciatário, ou emissor e receptor, partilham o mesmo espaço.

Entretanto, há outras relações possíveis entre o espaço da enunciação e o espaço do enunciado. O enunciador parece situar-se no *aqui* (espaço da enunciação). Embora não haja referências diretas ao local de onde enuncia, isto pode ser deduzido, se considerarmos o lugar da enunciação como o palco. O espaço do enunciado oscila entre o *lá/ali* e o *aqui*, como pode ser percebido nos versos: “Saiu da loca com seu pife de taboca pra tocar noutro terreiro”, “Lá vai Zabé” e “Lá vem Zabé”. Neste último exemplo, o enunciador se insere no espaço do enunciado no espaço do *aqui*.

Apesar de não estar explícito na canção, o enunciatário se faz presente virtualmente, já que toda enunciação pressupõe o par enunciador-enunciatário, que se materializa nas funções locutor-ouvinte, escritor-leitor, cantor-plateia. No caso analisado, o enunciatário é o ouvinte ou leitor do texto da canção.

A actorialização é outro procedimento utilizado pelo enunciador. Há dois atores explícitos: o enunciador/ator e Zabé. Não aparecem marcadores linguísticos que caracterizem o EOR/ATOR. Já o ator Zabé aparece figurativizado por *dona*, *enxuta*, *sabida*, *inteira*, *bonita*, *veinha*. Estes substantivos e adjetivos revelam leituras temáticas.

- a. A velhice é encarada pela sociedade como uma fase da vida em que o indivíduo não possui mais vitalidade nem “utilidade”. A ideia está implícita na leitura do verso “tá veinha, tá/ mas inda satisfaz”, que poderia ser transcrito do seguinte modo: “ela tá veinha, e, geralmente, os velhos não são interessantes, mas, apesar disso, ela ainda satisfaz”;
- b. A mulher “madura” ou idosa, geralmente, não é vista como atraente pelo homem. O verso destacado acima permite esta interpretação, pois o verbo *satisfaz* pode assumir conotação sexual. Os vocábulos *enxuta* e *inteira* reiteram essa leitura;
- c. A velhice pode ser sinônimo de beleza e plenitude, uma vez que o indivíduo está no auge da maturidade e da sabedoria: “tá sabida demais/ tá bonita, tá/ tá tocando demais”. A experiência do idoso deve ser valorizada.

Não há ancoragem temporal definida, não há datas ou referências a festejos ou feriados nacionais que indiquem um tempo histórico. Os verbos, no entanto, apontam algumas marcas temporais de passado, presente e futuro. O sujeito enunciador está embreado com a enunciação. Há uma alternância entre o presente, o tempo da enunciação, em que o cantador canta a música e o passado, para onde ele volta para cantar ou contar um pouco da trajetória de Zabé. “Será que ela pode me ensinar? Eu também quero aprender a tocar”, é a referência ao presente, ao momento em que ele canta. O enunciador se coloca no tempo do *agora*. O presente é disfórico para o sujeito, já que é corroído pela dúvida: “Será que ela pode me ensinar?” O tempo da enunciação é diferente do tempo do enunciado.

Quando ele vai ao passado, coloca-se no tempo do *ontem*, distanciando-se daquilo que narra. Esse efeito de proximidade e distanciamento se completa com a utilização da voz que narra. Quando está no presente, assume a narrativa em 1ª pessoa. Quando está no passado, comporta-se como um narrador distante em 3ª pessoa. O tempo é distante e o olhar também, ele narra como se apenas contasse sem se incluir na narrativa. Existe, então, essa oscilação entre trazer a narrativa para o presente e levá-la de volta ao passado. Ao contrário do presente disfórico, o passado se apresenta como eufórico, pois indica o período em que Zabé

“despencou pro mundo inteiro”, tornou-se uma artista conhecida, teve seu trabalho eternizado ao gravar seu disco. O passado tem valor positivo porque representa o tempo em que ele “viu Zabé”. É o tempo do encontro, momento de conjunção, em que ele, possivelmente, esteve próximo a ela.

Os tempos verbais estão no presente (inconcluso) e, principalmente, no pretérito perfeito indicando ação encerrada: *vi, saiu, deu, despencou*. A ação é perfeitamente concluída. O sentido se modifica quando utiliza *era, maquinando, futucando* que produzem um efeito de ação contínua, que se repete sucessivamente. Remete ao cotidiano da agricultora, trabalhando diariamente ao sol.

Mas há, também, uma expressão verbal indicando futuro, que está ligado a valores positivos como a vida: “Tá inteira, tá/ E vai viver muito mais”. Nesse sentido, o futuro, apesar de incerto, é valorado como positivo, pois, traz consigo a possibilidade de Zabé continuar espalhando sua arte, sua música. Além, claro, de vir a ensinar o sujeito a tocar.

Temas e figuras

Além dos temas e figuras abordados acima, a canção ainda oferece outras possibilidades de leituras temático-figurativas. Uma delas é o tema *pobreza*, figurativizado por *loca, terreiro, sob o teto das estrelas*. A utilização da palavra “estrelas”, ao mesmo tempo em que indica pobreza, pois cria uma cena de uma casa sem teto, torna essa pobreza menos rude e mais bela. O aspecto poético-imagético é realçado. Logo surge na mente do ouvinte a visão de um céu estrelado. O verso ressalta a beleza da natureza interiorana, onde, geralmente, há menos poluição e é possível contemplar um céu mais limpo e cheio de estrelas.

O verso também estabelece uma comparação entre Zabé e as “estrelas” e assume outra conotação. O termo é bastante comum, especialmente no meio das celebridades televisivas, em que homens são “astros” e mulheres são “estrelas” do mundo da música ou da arte em geral. Assim, a música estabelece uma relação por contraste, já que Zabé da Loca, originalmente, não pertence ao mundo da fama, mas vem de um universo anônimo. Para o enunciador, no entanto, a rainha do pife,

como Zabé é conhecida, é uma estrela, pois é digna de ser admirada por seu talento e história de vida.

O que nos coloca diante de uma questão bastante atual: na contemporaneidade qualquer pessoa pode tornar-se celebridade. Assim, é possível perceber uma crítica a essa sociedade massificada e alienada, ainda que a canção não o faça de forma explícita. Qualquer pessoa é artista? Quem merece esse nome? Quem merece status de celebridade? Beto Brito responde: uma mulher como Zabé merece ser cantada, ouvida, aplaudida.

O trecho ainda faz lembrar a música *Chão de estrelas*, composição de Sílvio Caldas: “a porta do barraco era sem trinco/ e a lua furando nosso zinco/ salpicava de estrelas nosso chão”.

Zabé é uma canção emblemática, pois, canta uma figura nordestina símbolo de coragem, luta e ousadia. É a figura da mulher nordestina incansável, não de uma mulher fraca. A música apresenta os dois lados, ou as duas grandes fases de uma moeda chamada vida: a juventude e a velhice. Apesar da fragilidade da idade, Zabé é sinônimo de força. É possível imaginar as rugas, os cabelos embranquecidos, as mãos calejadas. Mesmo quem nunca viu Zabé, pode imaginar esses sinais físicos, corpóreos, que não estão explícitos na canção, mas que fazem o ouvinte pensar na concretude da velhice. No entanto, apesar dos cabelos brancos, essa mulher é descrita como bonita, guerreira, vitoriosa, uma mulher de luta, que saiu do seu terreiro para o mundo.

Aqui temos um ponto de divergência com a mulher frágil, que vai contrair matrimônio, retratada nos romances tradicionais da literatura popular. Bela e destinada, apenas, ao casamento. Na canção, Zabé se opõe a essa figura meramente decorativa. É um contraponto a nossa concepção ocidental sobre o idoso. Na sociedade brasileira do século XXI ninguém quer envelhecer, principalmente, a mulher, que vive atrás do mito “eternamente jovem”. Filmes, revistas, reportagens de Tv, propaganda, a ciência, tudo conspira a favor da corrida antienvelhecimento. Não é à toa que a indústria de cosméticos⁶ é uma das que mais crescem atualmente. Todo o mundo está em busca da fonte da juventude prometida

⁶ Segundo reportagem exibida no Jornal da Band em 12 de abril de 2012, a indústria de cosméticos brasileira faturou, aproximadamente, 30 bilhões de reais no ano passado. Os produtos que alavancaram as vendas foram os que prometem combater o envelhecimento. Disponível no link: WWW.youtube.com/watch?v=oVVyfhUCgeI.

pelos frascos de creme, cirurgias plásticas, academias de ginástica e salões de beleza. Fazemos tudo para parecer mais jovens, mesmo sabendo que a velhice é inevitável.

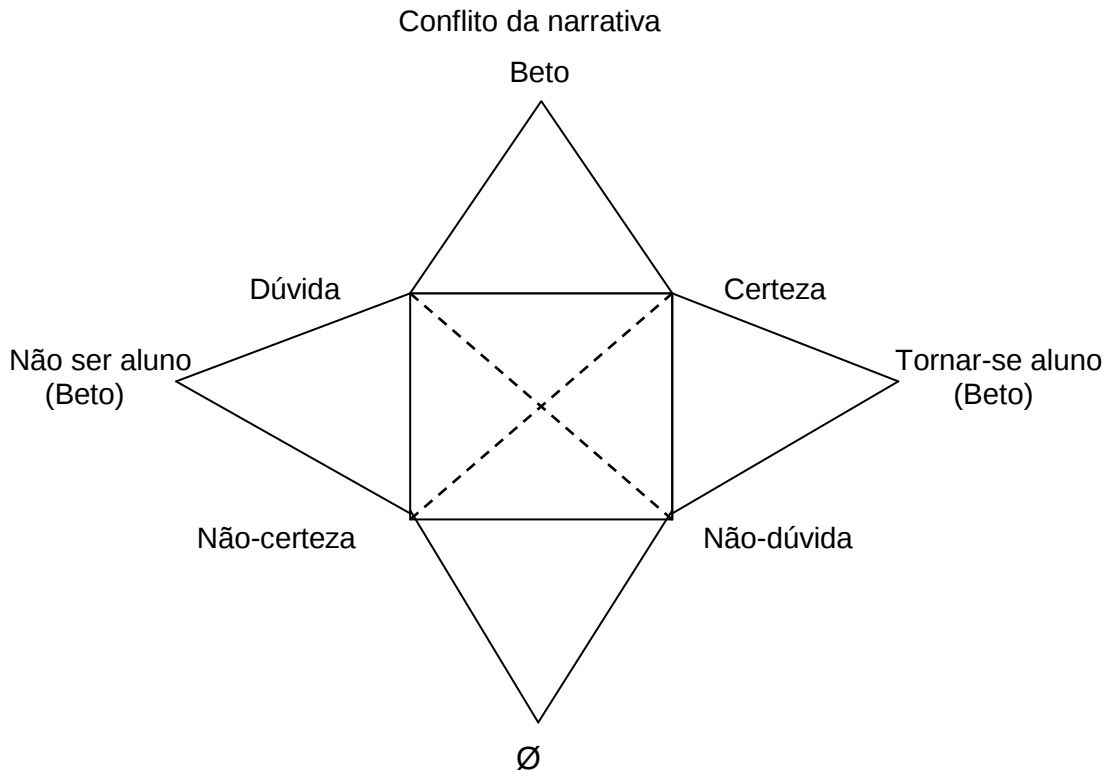
Zabé é um contraponto, porque se pensarmos no cabelo branco, na mão calejada, na mulher mal tratada pelos anos de trabalho debaixo de sol e chuva, teremos diante dos olhos uma mulher castigada pelo tempo, pela dureza da vida. Quando Beto Brito exalta essa figura, quando diz que essa mulher é bonita, que ela tem valor porque é sabida, utilizando um termo bem nordestino, não somente por causa de seu corpo ou de seu rosto, instaura um novo referencial de beleza. Este é o referencial da mulher enquanto sujeito, fazedora do seu destino, enquanto artista. Porque é, principalmente, assim que ele apresenta Zabé. Ele a coloca como uma grande artista, como uma referência musical, uma mulher que toca um instrumento simples, não um instrumento de orquestra, e mesmo assim é grandiosa. Ela não foi à escola, no entanto, o enunciador deseja ser ensinado por essa mestra. Há, portanto, uma valoração positiva da artista da loca.

Talvez a Zabé real não tenha plena consciência da sua força, da sua história, do que pode oferecer, mas a canção coloca que a existência dessa mulher num mundo tão controverso e apreciador de frivolidades, mostra que é preciso aprofundar o olhar, sobre o ser humano, ir além da aparência. Não é a roupa, o cabelo, a maquiagem que importam, mas a constituição psicológica, histórica, social, o seu lugar de mulher, artista, lutadora, e, por isso, bela.

Um conflito principal foi extraído da canção: *dúvida* versus *certeza*. Essa tensão marca a narrativa e aparece como a grande ansiedade do sujeito. “Será que ela pode me ensinar?/ Eu também quero aprender a tocar” é a pergunta que abre a canção, porém fica sem resposta, pois não há evidências de que Zabé tenha se tornado, ou vá se tornar professora de pífano do sujeito enunciador.

A dúvida sobre a possibilidade de aprender a tocar com Zabé evidencia a tensão da narrativa, neste caso, a tensão interna do próprio sujeito. Ele deseja passar da *dúvida* (categoria disfórica) à *certeza* (categoria eufórica), porém não fica claro se consegue. A relação entre os termos *dúvida* e *não-certeza* implica continuar disjunto de seu objeto, ou seja, não ser aluno de Zabé. Já a relação entre os termos *certeza* e *não-dúvida*, implica atingir a conjunção ao tornar-se aluno da tocadora de

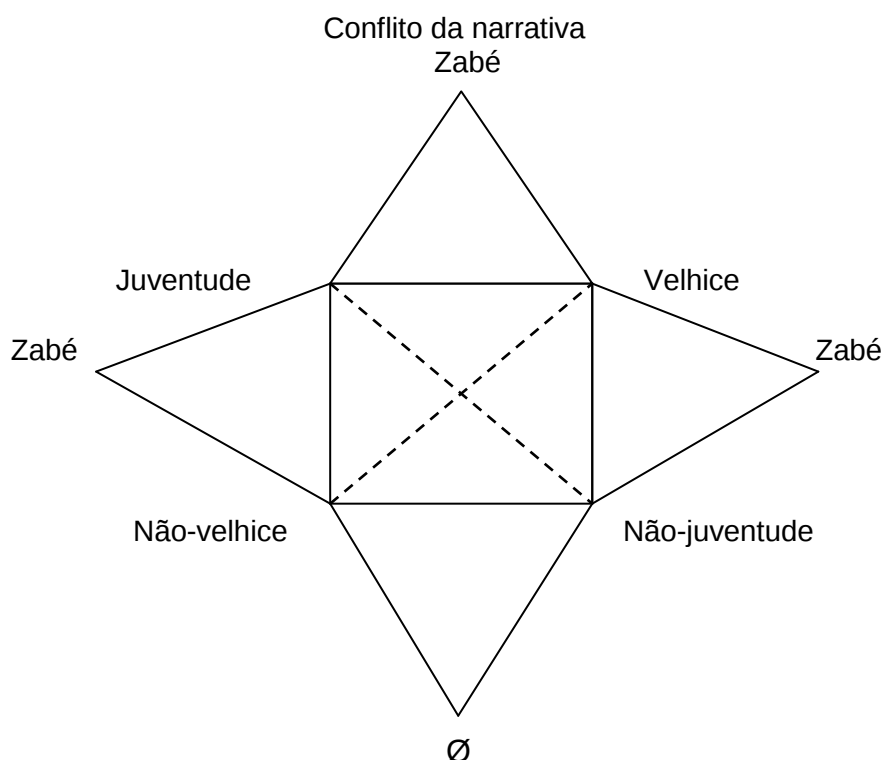
pífano. *Não-certeza* e *não-dúvida* correspondem à inexistência semiótica. Representamos a tensão dialética no octógono semiótico seguinte.



Outro conflito que aparece na canção é *juventude* (categoria eufórica) versus *velhice* (categoria disfórica), estabelecido no interior da sociedade, que busca um novo modo de envelhecer, ou mais precisamente, um modo de manter-se jovem, mesmo envelhecendo. Embora se compreenda que este é um conflito social, no texto da canção, o conflito é visualizado em Zabé, que aparece como sujeito tanto da juventude, quanto da velhice.

A busca pelo rejuvenescimento acaba revelando uma sociedade excessivamente preocupada com a aparência. O objeto de valor dessa sociedade é estar de bem com o espelho. Assim, pode-se deduzir que sobra pouco tempo para gastar com a alma, com a essência, com o aperfeiçoamento humano individual e coletivo. As relações entre *velhice* e *não-juventude* caracterizam Zabé, símbolo da velhice bela, com os sinais da passagem do tempo no rosto. *Juventude* e *não-*

velhice também correspondem à Zabé, pois, ela é jovem por seu espírito alegre, por sua relação com a arte e com a vida. *Não-juventude* e *não-velhice* correspondem à inexistência semiótica. A tensão dialética da narrativa pode ser observada no octógono seguinte:



3.1.2 Letra e música

Nesta secção faremos alusão ao tratamento dado à melodia. Nossa intenção é, a partir dos apontamentos de Tatit (2002), trilhar caminhos semióticos que permitam verificar as relações entre os dois componentes inseparáveis da canção: a letra e a melodia. Para isso, apresentaremos diagramas que distribuem as sílabas do texto linguístico nos tons em que elas são cantadas por Beto Brito. Os diagramas utilizados por Tatit, em seus trabalhos, se baseiam em semitons. No entanto, acreditamos que a opção de seguir o percurso exato da dicção de Beto Brito não se contrapõe à metodologia do semioticista nem interfere negativamente nos resultados

da pesquisa. Ambos os procedimentos permitem a visualização do percurso melódico operado pelo cancionista.

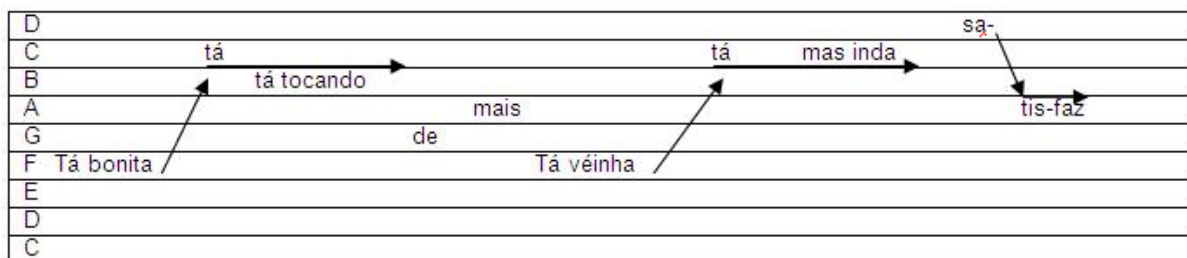
Zabé começa com um solo de rabeca, batidas de palma e a voz de Beto Brito cantando o estribilho inicial: “*Será que ela pode me ensinar?/ Eu também quero aprender a tocar*”. As palmas marcam o ritmo. Em seguida, a rabeca e as palmas saem de cena e o violão executa apenas os acordes do estribilho seguinte, fornecendo a base melódica para: “*Eu já vi Zabé*”. Na terceira vez em que o cantor repete este trecho, os instrumentos de percussão acompanham a melodia definida pelo violão. A partir daí, as duas estrofes seguintes são executadas com todos os instrumentos. É possível perceber a presença sutil de sons eletrônicos mixados ao instrumental.

A canção é executada na íntegra duas vezes. Um solo breve de rabeca ganha destaque após a canção ser cantada uma primeira vez, funcionando como elemento de passagem entre esses dois momentos. Na segunda vez em que BB canta *Zabé*, há mais variações no canto, sendo possível perceber uma tendência à figurativização. A canção termina com uma execução instrumental comandada pelo violão, cujo som remete às modas de viola dos cantadores nordestinos. A escolha pelo instrumento, certamente, não foi aleatória e reforça o sentido de identidade presente na canção.

Do ponto de vista da semiótica da canção, *Zabé* é, predominantemente, tematizada. A análise dos diagramas⁷ demonstrará esta afirmação. Com poucos alongamentos vocálicos, explora a repetição de frequências melódicas num ritmo acelerado e vibrante, como a maioria das canções de Beto Brito. O ritmo, marcado através das palmas, pode ser marcado, também, com a batida dos pés no chão. A tematização pode ser sentida (pelo ouvinte) já nos dois estribilhos referidos anteriormente.

⁷ Todos os diagramas das canções analisadas nesta dissertação foram elaborados por Marisa Nóbrega Rodrigues, professora da Unidade em Arte e Mídia da Universidade Federal de Campina Grande – UFCG.

Primeiro segmento



O primeiro segmento tem início em C (Dó). Considerando a frase melódica “Será que ela pode me ensinar?” como um verso decassílabo, verifica-se a acentuação forte na 4ª e na 10ª sílabas, que correspondem a “E”, de ela e “NAR”, de ensinar. Ainda é possível perceber uma acentuação menos forte que as duas anteriores na 6ª sílaba, que corresponde a “PO”, de pode. Essa marcação rítmica começando com um tempo fraco (ou sílaba fraca - será que Ela POde me ensiNAR), marcada pelas palmas, contribui para o andamento acelerado da melodia. Dito numa linguagem bem nordestina é como se a canção fosse “pegar o embalo”.

Como mostra o diagrama, o movimento melódico inicial é ascendente e equivale a um percurso de 8ª na escala musical. O verso decassílabo, assim como as sextilhas e septilhas, são versos com uma métrica bastante musical.

Além de funcionar como elemento acelerador da melodia, o movimento ascendente cria um efeito de suspensão e tensão musical. O pronome “ela” ganha destaque dentro da frase melódica, fazendo o ouvinte perguntar-se: “Quem é ela? Sobre quem ele está falando/cantando?” Esta tensão é resolvida no estribilho seguinte, quando o enunciador afirma, insistentemente, que “já viu Zabé”. O destaque dado ao pronome evidencia a importância do título da canção. *Zabé* é o nome em torno do qual a canção orbita. São treze referências explícitas no texto (Zabé e ela). Além disso, há elipses que também remetem à artista popular, como em (ela) “Saiu da loca”/ (ela) “Deu um sorriso”/ (ela) “Passava a noite”.

(1ª vez)

D
C ro a-
Bb prender a to- car
A
G
F
E
D
C

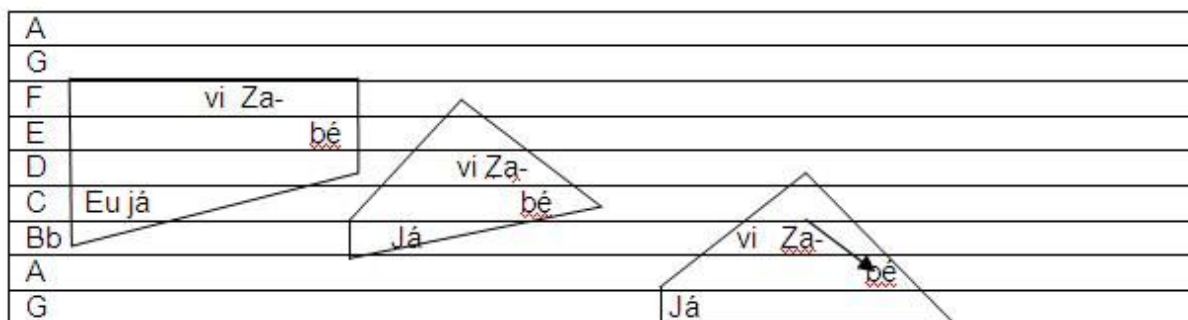
(2ª vez)

D
C
Bb prender a to- car
A ro a-
G
F
E
D
C

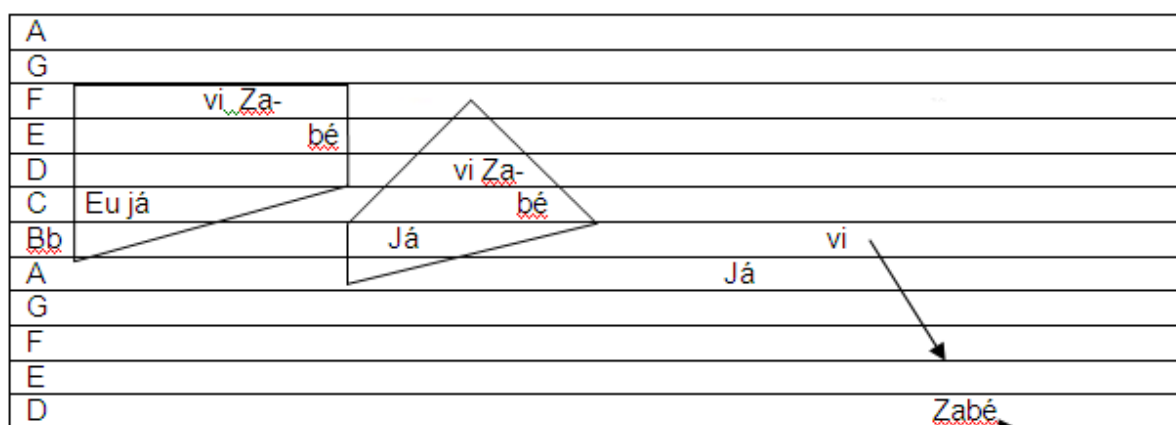
Os tonemas do segmento 1, assim como os dos segmentos 2 e 3 (continuação do estribilho) são descendentes e assumem um tom asseverativo. Na fala cotidiana, as frases declarativas assumem essa entoação. Transpondo este princípio para a canção, pode-se afirmar que o enunciador tem certeza do que diz. A mudança tonal visualizada nos segmentos 2 (C→Bb→A = Dó→ Sí bemol→ Lá) e 3 (A→Bb→F = Lá→ Sí bemol→ Fá) dá à melodia uma feição, ainda mais, asseverativa. Neste caso, a queda de três tons reforça o sentido do texto verbal. A frase melódica reitera a frase linguística, o que em termos narrativos poderia ser entendido como ênfase nos valores do sujeito semiótico que deseja “aprender a tocar” com Zabé.

O componente melódico combinado com o elemento linguístico da canção estimula à ação, ao */fazer/* descrito por Tatit (2002) na fundamentação deste trabalho. Essa velocidade da canção parece simular a conjunção entre sujeito e objeto explicitada como desejável, do ponto de vista narrativo. Assim, o conceito de euforia greimasiano, compreendido como situação positiva para o sujeito, é partilhado tanto na letra como na melodia da canção.

Quarto segmento



Quinto segmento



Os segmentos 4 e 5 são bastante semelhantes. As figuras formadas nos diagramas apontam a presença da tematização, caracterizada pela repetição de trechos melódicos. Os dois primeiros trechos são exatamente iguais, rompendo-se a similaridade no último trecho dos segmentos. Este desvio melódico-entoativo instaura a descontinuidade na continuidade. Embora os tonemas dos segmentos 4 e 5 sejam descendentes, a entoação num tom mais grave que o anterior quebra a linha previsível da tematização. Esse mecanismo de ruptura contribui para que a euforia melódica seja mantida, pois, apesar da repetição do trecho, o modo diferente com que ele é entoado não deixa a canção repetitiva.

A primeira estrofe da canção foi esquematizada em cinco diagramas: 6, 7, 8, 9 e 10. Neles, duas tendências atuam simultaneamente: tematização e figurativização. A tematização, dominante na canção, pode ser visualizada com clareza nas formas geométricas traçadas nos diagramas. A reiteração das

frequências melódicas forma uma espécie de percurso quase contínuo, não fossem as variações dos tonemas.

Ao lado dessa repetição de curvas melódicas, temos a presença da figurativização. As formas retangulares destacam os trechos em que o canto mais se aproxima da fala cotidiana. Estas células melódicas apresentam-se quase que, completamente, na mesma região tonal, o que remete à linearidade própria da fala comum. A melodia se expande horizontalmente, com leves mudanças de tom, fazendo com que a voz que fala apareça na voz que canta. Esse movimento de concentração, contudo, é rompido no diagrama 8. Nele, se dá o maior salto intervalar da canção, que equivale a passionalização e se repete no diagrama 10.

Este salto de 8ª é precedido de um movimento de sustentação vocálica em “Quando uma delas caía/ ia Zabé”. A expansão melódica faz com que o cancionista explore novas áreas tonais, rompendo, de modo enfático, a previsibilidade tematizante de que falamos anteriormente. José Américo Bezerra Saraiva (2008: 100) explica a função do investimento passionalizado na canção tematizada:

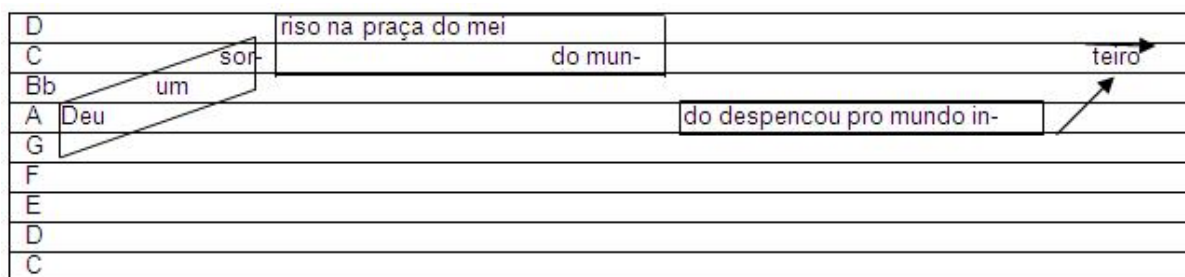
(...) a canção marcada fortemente pela tematização não deixa de apresentar elementos que subvertem sua tendência involutiva, abrindo o contorno melódico para novas direções. Ou seja, em canções predominantemente temáticas, a evolução sempre tende a se insinuar, nem que seja apenas para valorizar o retorno à tendência tematizante global da composição.

Sexto segmento

A	
G	
F	
E	
D	loca com seu pife de
C	da tabo-
Bb	iu
A	Sa -
G	ca pra tocar noutro ter-

reio Lá vem Za- bé

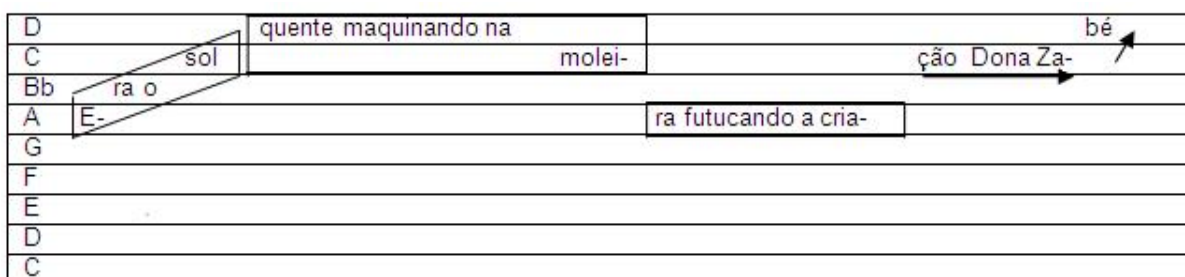
Sétimo segmento



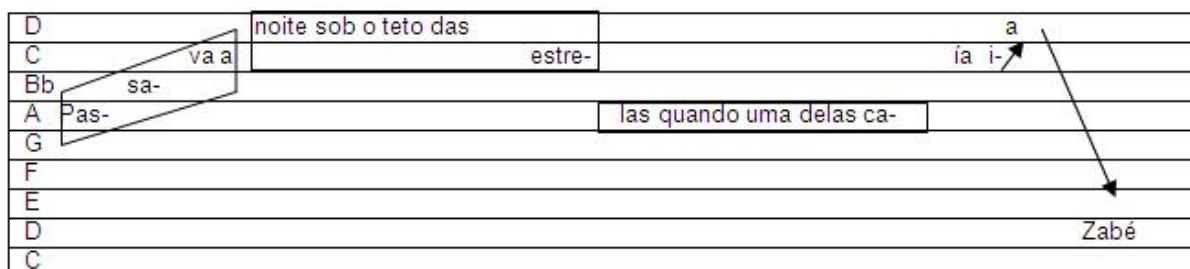
Oitavo segmento



Nono segmento



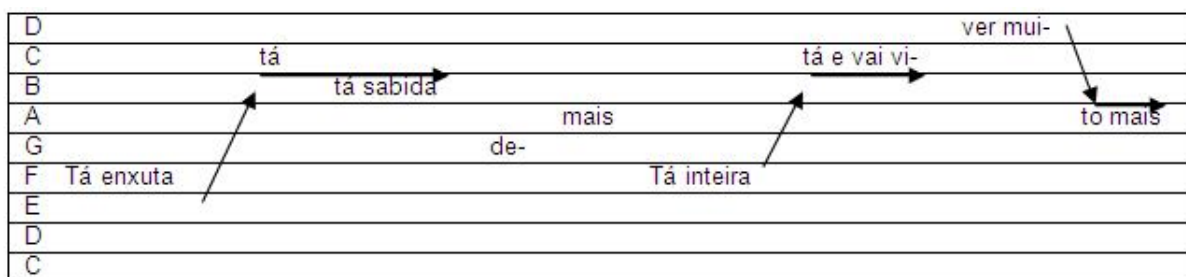
Décimo segmento



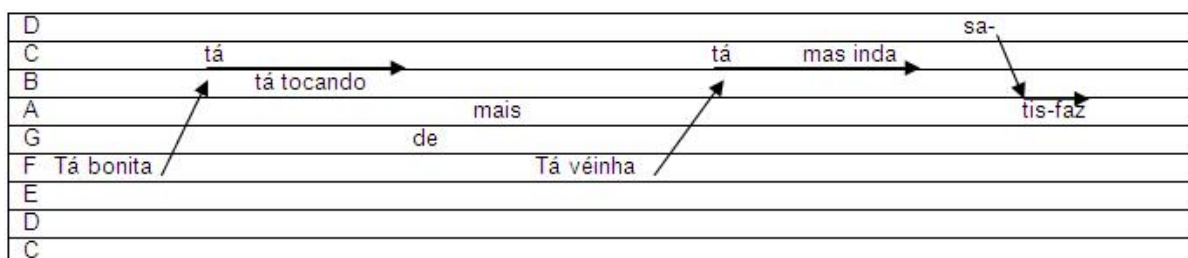
Os dois últimos diagramas são os que mais apresentam tendência à passionalização. Como se pode verificar, neles há uma concentração maior de movimentos ascendentes que nos segmentos anteriores. Os saltos intervalares mais

amplos e o canto em regiões tonais mais agudas revelam o aspecto passionalizado do trecho, criando expectativa do que vai ser dito em seguida. “A elevação de cinco casas tonais e a sustentação vocal de “tá enxuta, tá” e “tá inteira, tá”, no segmento 11, geram um sentido de incompletude na frase linguística e melódica. O alongamento vocálico neste trecho enfatiza o discurso do enunciador. É como se ele dissesse: “Zabé realmente está muito bonita” ou “Zabé está muito enxuta”.

Décimo-primeiro segmento



Décimo-segundo segmento



No décimo primeiro segmento vale ressaltar, ainda, que parte do verso “E vai viver muito mais” atinge a região tonal mais aguda do diagrama, enquanto o tonema é descendente e contínuo. Essa alternância melódica nos leva, outra vez, a uma leitura eufórica, do ponto de vista da narrativização. O sujeito tem a vida de Zabé como valiosa e vaticina que, embora de idade avançada, ela ainda viverá por muitos anos.

Estes dois segmentos (Figuras 13 e 14) são os únicos completamente idênticos na canção. O que nos leva a constatar, mais uma vez, a retomada da tematização na repetição de células melódicas.

De modo geral, pode-se considerar o percurso melódico da canção como descendente. Isso pode ser verificado não, apenas, nos tonemas, mas, no fato de que cada segmento analisado começa num tom mais grave que o anterior. Como é possível verificar nos diagramas abaixo, cada uma das quatro principais divisões da canção se inicia em tom mais grave que o anterior. No segmento 1, abertura, o tom é C (Dó). O segmento 4 se mantém em C (Dó). Já o segmento 6 tem início em A (Lá), enquanto o segmento 11 se inicia em F (Fá), uma terça abaixo.

Segmento 1

D							eu também	
C				pode me en-				que-
Bb								
A				la			si-	
G							nar	
F			e-					
E		que						
D	rá							
C	Se-							

Segmento 4

A
G
F vi Za-
E bé
D vi Za-
C <u>Eu já</u> bé
Bb Já vi Za-
A bé
G Já

Segmento 6

A	
G	
F	
E	
D	loca com seu pife de
C	da tabo- reiro Lá vem Za-
Bb	iu
A	Sa - ca pra tocar noutro ter-
G	

Segmento 11

D			ver mui-
C	tá		tá e vai vi-
B	tá sabidã		
A		mais	to mais
G		de-	
F	Tá enxuta		Tá inteira
E			
D			
C			

A predominância do movimento melódico descendente (asseverativo/conclusivo) afirma o sentido de junção entre o sujeito semiótico e seus valores, apesar do elemento linguístico colocar esta relação em suspensão, sem solucionar a questão. É como se o texto verbal fizesse a pergunta: “Será que ela pode me ensinar?” e o texto melódico respondesse: “Sim”. O que fica sem resposta do ponto de vista linguístico é resolvido do ponto de vista musical. A solução para o conflito da narrativa está não na letra, mas na música. Daí, a grande sacada da canção: letra e música se complementam, produzindo e equalizando as tensões.

Certamente é possível fazer muitas outras leituras além das que fizemos neste trabalho. Esta não é uma análise acabada, fechada. Nem o seria, mesmo que fosse possível nos determos mais tempo sobre a canção. Porém, apesar das limitações, acreditamos que *Zabé* seja uma contribuição ao Nordeste brasileiro porque exalta a região através de uma figura emblemática. Não é o Nordeste caricato das telenovelas que está aqui, nem um personagem sempre caracterizado como “engraçado” ou “espertalhão”. *Zabé* não é uma figura oca, uma boneca de papel, mas uma figura que representa o seu povo, especialmente, as mulheres.

A análise permitiu verificar que a canção aborda problemáticas contemporâneas e universais, ao mesmo tempo em que lida com questões relativas, especificamente, ao cenário nordestino. Como homem do Nordeste, BB exalta sua terra, sua gente. Como homem do mundo, levanta discussões que estão em pauta além das fronteiras de sua região.

Em termos de linguagem, BB utiliza expressões metafóricas como “passava a noite sob o teto das estrelas”, que embelezam o texto e aproximam a canção da poesia. Seu estilo é muito próximo do coloquial, com expressões vocabulares

próprias da fala nordestina como *loca*, *pife de taboca*, *terreiro*, *despencou*, *maquinando*, *moleira*, *futucando*. O uso desses termos estabelece uma relação de identidade entre o enunciador e o espaço geográfico ao qual se refere e com que se relaciona.

Foi possível examinar, também, através das leituras temáticas, valores e ideologias presentes no texto. Como se verificou na análise, as principais leituras dizem respeito à identidade nordestina, valorada como positiva pelo enunciador do discurso; à valorização dos artistas populares, representados na figura de Zabé; à ênfase dada pela sociedade de consumo à aparência física em detrimento da essência (interior) do sujeito, criticada pelo sujeito enunciador.

Outras ideologias encontradas na canção apontam para traços, um tanto quanto, machistas e preconceituosos, como o entendimento de que a mulher idosa não é mais interessante do ponto de vista sexual, uma vez que sua aparência não atrai o homem. Essa leitura, no entanto, é colocada em xeque pelo enunciador ao enfatizar outros valores além da aparência física feminina. Temos, portanto, um ângulo de visão sobre a velhice que a afirma como um tempo de beleza, vigor e atividade intelectual e cultural.

Mas, nem só de temas se faz uma canção. A melodia, componente indispensável, aliada ao texto verbal, guarda um vasto universo de significados. A relação entre ambas resulta neste objeto sincrético de significação, a princípio, tão misterioso quanto encantador. No caso de *Zabé*, constatou-se a tendência dominante à tematização que casa, perfeitamente, com o sentido eufórico predominante na letra. O resultado dessa junção foi uma canção alegre que reitera os valores positivos apresentados pelo enunciador. *Zabé* não poderia, jamais, ser uma canção dominada pela passionalização, pois, está longe de ser um lamento. Situa-se, portanto, mais próxima à tematização e à figurativização porque estas duas tendências revelam, geralmente, um movimento de conjunção entre sujeito e objeto de valor. *Zabé* é canto de exaltação, de homenagem, é canto de vida.

3.2 CIRANDA MEI-DE-FEIRA

3.2.1 A feira

*Feira de mangaio*⁸, o grande clássico de autoria de Sivuca foi, sem dúvida, a canção que imortalizou a feira no imaginário popular nordestino e brasileiro. Cantada por Clara Nunes, a composição do músico itabaianense apresentou ao Brasil um tipo de feira bastante comum no Nordeste no final da década de 1970, quando a canção foi composta. Possivelmente inspirada na feira de Itabaiana, como afirmam alguns jornalistas⁹, a música representa o auge da feira interiorana. Com o passar dos anos, muitas delas perderam seu formato original, tornaram-se mais urbanas, abrindo espaço para novas formas de ocupação e transformação das manifestações artísticas. Hoje, nas feiras de João Pessoa, por exemplo, quase já não se vêem cegos cantadores ou violeiros. Carrinhos de DVD “pirata” ocuparam o lugar desses artistas, disputando entre si, os ouvidos e o bolso dos compradores. Além deles, a música também está presente nas barracas de comida que funcionam dentro da feira, como acontece no Mercado Central de João Pessoa/PB, de segunda a sábado. Na capital paraibana, acontece, também, a Feira de Jaguaribe que funciona num dos bairros mais tradicionais da cidade, apenas às quartas-feiras. Um pouco mais próxima à saída da cidade, a Feira de Oitizeiro é realizada semanalmente aos sábados e domingos.

De acordo com Pazera Jr. (2003), a primeira referência documental sobre as feiras no Brasil data de 1548. Na época, o rei D. João III, a fim de evitar que os colonos continuassem se dirigindo às aldeias para trocar produtos com os índios, ordenou que se realizasse uma feira nas colônias. Porém, a tentativa não surtiu o efeito desejado, pois, o povo já estava bastante acostumado a se reunir para as trocas comerciais.

Por volta de 1700, dois tipos de feiras tinham se estabelecido no Brasil: a Feira de Mercado, que abastecia a população de gêneros alimentícios, e a Feira Franca, destinada à comercialização de bens regionais como o gado. Estas feiras

⁸ A letra completa da canção está disponível nos Anexos.

⁹ Reportagem de Josélio Carneiro, disponível em WWW.tribunadovaleonline.blogspot.com.br/2012/12/em-itabaiana-terra-de-sivuca-antiga.html.

movimentavam uma grande quantidade de dinheiro e atraíam vendedores e compradores de regiões próximas ao local onde se realizavam.

Pazera Jr. (2003:27) afirma que as feiras nordestinas podem ser analisadas a partir da classificação em feiras urbanas e feiras interioranas:

No Nordeste encontram-se basicamente dois tipos de feiras: as dos grandes centros urbanos, com toda uma estrutura de comércio regular e as pequenas feiras espalhadas por todo o interior. Estas podem ser consideradas como remanescentes das feiras tradicionais, onde o agricultor, artesão e criador se transformam em comerciantes. Neste tipo de feira o comerciante esporádico vende o que possui em excesso para adquirir os gêneros de sua necessidade.

Urbanas ou interioranas, as feiras conservam características próprias do lugar onde estão inseridas e desenvolvem um papel significativo na vida social. A principal diferença apontada no comentário de Pazera Jr. é o fato de que, na cidade grande, o feirante é um comerciante regular, enquanto no interior é, antes, um produtor rural, e, posteriormente, comerciante esporádico. No entanto, entendemos que o feirante de mercado urbano também pode ser produtor dos gêneros que vende na banca de feira.

Saindo do Brasil e chegando à Europa, por volta de 1500 a 1800, a feira, assim como a igreja, a taverna e a estalagem eram o palco de atores, músicos, comedores de fogo, palhaços, dançarinos, cantores e outros tantos artistas, muitos dos quais, ambulantes. As trupes costumavam se apresentar em vários locais, seguidamente, viajando por diversas cidades europeias. Nessa época, segundo Burke(1989), algumas feiras chegavam a durar meses, como a Foire Saint-Laurent, na França, que começava em junho e se estendia até outubro. Outras podiam durar cerca de quinze dias, como mostra a citação seguinte:

[...] A importância econômica das feiras na Europa pré-industrial é sabida: eram centros de compra itinerantes, o complemento do mascate, mas em escala gigantesca. Numa determinada região, a feira era programada de modo a coincidir com uma grande festa: a festa de Ascensão, em Veneza (com uma feira de quinze dias), a festa de Santo Antônio, em Pádua (outra feira de quinze dias), e assim por diante. Nas feiras, os camponeses teriam a oportunidade de comprar livretos ou figuras de cerâmica que, de outra forma, talvez nunca chegassem a ver. (id. ib.: p. 135).

Apesar de sua duração extensa e do amplo comércio que acontecia nos dias de feira, Burke (1989:135) chama atenção para um aspecto não econômico – a liberdade desfrutada pelos jovens que, durante o evento, ficavam livres do olhar da família. Isto é evidenciado a seguir:

[...] As feiras não eram apenas locais para o comércio de cavalos ou carneiros e a contratação de empregados, mas também, como nos países menos desenvolvidos de hoje, locais onde os jovens se encontravam sem ficarem sob a supervisão da família, e onde todos podiam assistir aos artistas ambulantes, dançar ou ouvir as últimas novidades.

É evidente, pois, que a feira não era somente espaço de ligações comerciais, mas, de sociabilidade. O fator econômico não era o único que operava naquele cenário. A afirmação de Burke aponta, no mínimo, três aspectos que merecem atenção: 1) econômico; 2) social; 3) cultural. Cada um deles será abordado adiante, na análise da canção *Ciranda mei-de-feira*. A tese citada anteriormente também ressalta a importância extra econômica da feira no Nordeste.

“A feira nordestina não é um simples local de compra e venda de mercadorias mais do que isto, é o local privilegiado onde se desenvolvem uma série de relações sociais” (Pazera Jr., 1987, p. 654). Além de ponto de encontro tradicional de amigos ou de simples conhecidos, é o *locus* escolhido para os mais variados atos da vida social mantendo assim um sentido de permanência. Ali se sabem as últimas notícias e boatos. Ali são feitos os anúncios de utilidade pública. Comícios, geralmente ocorrem em dia de feira, podendo contar, assim, com o maior público possível da zona rural. Espetáculos artísticos, dentre eles alguns hoje ditos folclóricos, desenvolvem-se na feira. Apresentam-se espetáculos com o fito de promover algum produto, como é o caso dos remédios, ou ainda como forma de entretenimento (cuja remuneração é voluntária), a exemplo dos cantadores que evocam os trovadores medievais, apresentando riqueza em experiência e memória. A literatura de cordel é divulgada quase que exclusivamente nas feiras, sempre com suas raízes no povo (PAZERA, 2003, p. 19 e 20).

A citação mostra, com nitidez, a dinâmica vida social produzida na feira. Das fofocas particulares aos assuntos de importância coletiva, tudo era comentado, fosse ao pé do ouvido ou anunciado pelos alto-falantes utilizados nos comícios políticos. O teatro, a música e a literatura popular também tinham seu

lugar. A feira era lugar de agitação, efusão, de manifestações artísticas as mais diversas, de sons, de cheiros, sabores, remédios caseiros e simpatias. Era o lugar de convivência entre credence, arte, culinária, política e economia.

3.2.2 A ciranda

“A dança de roda é, folcloricamente, a mais divulgada no mundo. E também a mais velha no plano coletivo”. As palavras de Câmara Cascudo (1983:566) denunciam a universalidade das danças circulares. Elas são encontradas entre todos os povos indígenas do mundo e em muitas culturas antigas. No princípio, relacionadas à caça, quando os homens vestiam a pele de certos animais a fim de imitá-los e atraí-los para suas armadilhas. Depois, relacionadas ao sagrado, dedicadas aos deuses, tanto em petição quanto em agradecimento.

Transmitidas no contato migratório entre os povos ou originadas numa cultura isolada, fato é que ficaram registradas nas paredes de cavernas espalhadas por todo o globo terrestre. Entre a variedade de danças de roda, está a ciranda que, como veremos adiante, chegou ao Brasil vinda dos salões portugueses e ganhou espaço em lugares como o litoral fluminense, o Amazonas e os estados nordestinos da Paraíba e Pernambuco. A definição de Câmara Cascudo (1962:218) assinala a origem lusitana da dança e sua disseminação em terras brasileiras.

Dança infantil, de roda, vulgaríssima no Brasil e vinda de Portugal, onde é bailado de adultos. Samba rural no Estado do Rio de Janeiro (Parati) e também dança paulista de adultos, terminando o baile rural do fandango, em rodas concêntricas, homens por dentro e mulheres por fora. Música e letra são, em maior percentagem, portuguesas, e uma das rondas permanentes, na literatura oral brasileira atestando a velha observação de que as cantigas infantis são as mais difíceis de renovação porque as crianças permanecem conservadoras, repetindo as frases de culturas peculiares a esse ciclo cronológico.

No Nordeste, teria se originado no litoral pernambucano e, em seguida, chegado a terras paraibanas. Conforme afirma Pimentel (2005:18), “a nossa *Ciranda de Adultos* nordestina, acredito ser originária de Pernambuco – Litoral Norte e Zona

da Mata – de onde passou à Paraíba através de municípios limítrofes entre os dois Estados”. Essa opinião é contestada por outros pesquisadores, como D’Amorim (2003:118):

Seria inconsequente aceitar a explicação de que a Ciranda se desenvolveu e é fruto do litoral pernambucano. É mais ainda superficial a interpretação dos movimentos efetuados em círculo indo e vindo, para trás e adiante, como resultantes da repetição dos movimentos das ondas do mar, classificando-a como dança praia, executada por jangadeiros.

Ela considera que a dança não é originalmente pernambucana, pois, em todas as épocas e entre os mais diversos povos sempre existiram danças circulares bastante semelhantes à nossa ciranda. Destaca, ainda, que as referências bibliográficas brasileiras apontam a origem portuguesa, e, em alguns casos, a influência européia, contudo, sem aprofundar a discussão sobre em que região teria se originado a dança.

Pereira da Costa (1974:234), em sua pesquisa sobre o folclore pernambucano, registra a existência dupla da ciranda como dança de adulto e infantil. “Outros gêneros populares, com música e letra, avultam também entre nós, tais como a *ciranda*, a *rolinha* e as *anquinhas*, o *carangueijo* e o *candieiro*, e as puramente consagradas aos brincos infantis, como a *viuvinha*, *Constança*”.

O Cancioneiro da Paraíba (1993:35) coloca a ciranda entre as cantigas de folgado também consideradas como “cantigas de brincar, se bem que especificamente entoadas em festas populares, em autos e danças dramáticas registrados no folclore de diferentes regiões, tais como: o **pastoril**, o **reisado**, o **bumba-meu-boi** etc.”

O ritmo lento da ciranda é marcado, geralmente, por instrumentos como tambor/zabumba, tarol/caixa e ganzá. Os dançarinos, guiados pelo mestre cirandeiro, acompanham o ritmo pisando sempre com o pé esquerdo à frente. A dissertação de Sonia Teller, “História do corpo através da dança da ciranda: Lia de Itamaracá”, cita depoimento do Padre Jaime Diniz, pesquisador pioneiro da ciranda em Pernambuco.

Para entrar na roda, ninguém encontra obstáculo. A roda é do povo. É de todos. Basta abrir os braços de um par e eis o candidato a dançar. Seja no meio de um par, seja entre homens ou mulheres. Nenhum preconceito dos que reinam em nossa sociedade. O que existe é ingenuidade, é um ar de simplicidade que não nos é apenas uma lição mas qualquer coisa capaz de nos humilhar. (TELLER, 2009, p. 77).

A simplicidade da dança é aparente no discurso do pesquisador. A dança é de todos e para todos. Qualquer pessoa pode entrar na roda sem precisar de uma permissão específica, apenas abrindo os braços de um par. Como dança circular, a ciranda carrega consigo o traço da igualdade entre os dançarinos, não há hierarquia na roda, todos estão unidos e embalados num envolvente movimento ritmado.

Os temas da ciranda são os mais variados, cantados em letras simples como a dança e revelam a poesia do povo e seu modo de falar. “Impressiona, por isso mesmo, as imagens suscitadas na descrição dos fatos mais corriqueiros de suas vidas ou naqueles cantos dirigidos à mulher, objeto do seu amor”. (PIMENTEL, 2005, p. 45). *Cabelo de Índia*, recolhida do falecido Mestre João Grande, traz à tona a temática amorosa:

Solista – *Tava brincando uma ciranda*
Naquela tarde formosa.

Coro – *Seu cabelo parece de índia,*
Seu rosto parece de rosa.

Em nosso estado, um dos mestres cirandeiros mais conhecidos é Mané Baixinho, residente em João Pessoa, tocador de zabumba e discípulo de Mestre João Grande. De acordo com Pimentel (2005), o Mestre *Baixinho* liderava a *Ciranda do Sol*, acompanhado por outros dois brincantes: Mestre Pirralhinho, do *Cavalo Marinho “Estrela do Norte”* e João do Boi, à frente de um grupo de *Boi de Reis*

formado por crianças. Em 2011¹⁰ a formação da *Ciranda do Sol* mudou. Abaixo, um trecho de *Profissão de Cirandeiro*, recolhida do Mestre Mané Baixinho por Pimentel:

Solista- *Se eu fosse
Um mestre cirandeiro
Eu não queria outra profissão.*

Coro – *Cirandeira que balança
Nos meus braços
A moça jogou um laço
Que laçou meu coração.*

Uma das mais famosas cirandeiras brasileiras é a pernambucana Lia de Itamaracá. Ela canta e compõe desde a infância e gravou dois discos: “A rainha da ciranda” e “Eu sou Lia” em 1977 e 2000, respectivamente. Um dos trechos de ciranda mais conhecidos sobre a cirandeira é “*Essa ciranda quem me deu foi Lia que mora na ilha de Itamaracá*”.

Feitas estas considerações, a associação entre ciranda e feira é indispensável para elucidar a canção. O título permite algumas leituras partindo do nível mais conotativo para o denotativo, do literal para o metafórico: a) imaginar um grupo de pessoas dançando ciranda no meio de uma feira; b) supor um canto de ciranda que elogie e exalte a feira; c) o termo ciranda pode ser tomado como metáfora para a feira que, a partir deste ponto de vista, pode ser considerado um ambiente de alegria cíclica, uma vez que se realiza semanalmente.

Este entendimento é reforçado se considerarmos que grande parte das feiras livres acontece aos sábados e domingos, últimos e primeiros dias da semana. À semelhança da ciranda, a feira “circula” semanalmente, renovando-se e renovando a vida. Na voz de Beto Brito, “*Sem feira morre o Nordeste/ dela é que vem alegria/ Pra sustentar o batente/ que a teia do tempo fia*”. Vale lembrar,

¹⁰ Informação disponível no site da Prefeitura Municipal de João Pessoa, <http://www.joaopessoa.pb.gov.br/grupo-%E2%80%98ciranda-do-sol%E2%80%99-se-apresenta-neste-sabado-na-estacao/>.

também, que a palavra feira tem origem no latim *feria*, que significa “dia festivo” ou “dia consagrado aos deuses”, em que o povo suspendia os trabalhos e aproveitava as festividades para comprar e vender objetos nos templos. Assim, a feira traz em si mesma um caráter festivo, ainda que, originalmente, religioso.

A feira também é o lugar do riso, da gozação sem restrições nem punições. Não há espaço para a seriedade exigida no mundo dos negócios das grandes empresas, por exemplo. Embora a relação comercial de compra e venda predomine na feira, parece que esta é regida por outra ordem. Neste sentido, lembramo-nos de Bakhtin (1993). A começar pelo vocabulário, na feira fala-se sobre tudo: fofoca, piada, palavrão, obscenidades. Como no carnaval, em que as pessoas “não necessitam polir a linguagem nem observar tabus, podem usar, portanto, palavras e expressões inconvenientes”, (p.14). Na música analisada, o verso “*Suvaqueira no calor, lambida, cão e dedada*” ilustra esse vocabulário de duplo sentido que pretende produzir o cômico, o riso.

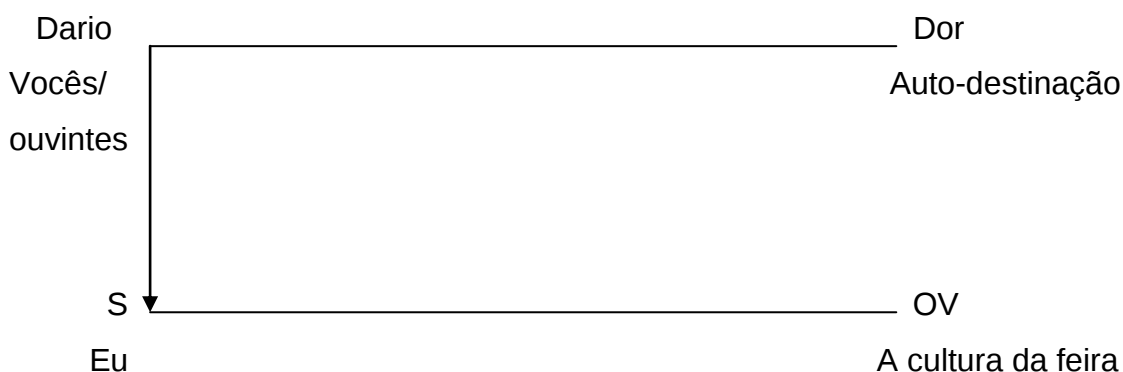
Sobre a diferença entre o cômico e o sério durante a Idade Média, Bakhtin explica que “o sério é oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições [...]. O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso”, (1998: 78).

Sempre comparada a uma festa, a feira é esse espaço em que o riso pode existir livre de restrições, da seriedade que caracteriza, geralmente, as relações entre patrão e empregado, chefe e subordinado. O riso corre solto, também, nas formas literárias como o cordel e na cantoria de viola. Inúmeros folhetos apelam para o cômico ao narrar aventuras e peripécias de gente sabida como João Grilo e Pedro Malazarte. Já os desafios de violeiros visam ridicularizar o oponente, prometendo “dá-lhe surras e arrancar-lhe o couro”.

3.2.3 Percurso da significação

À semelhança da canção *Zabé, Ciranda mei-de-feira* não apresenta todos os papéis actanciais de uma narrativa tradicional. Não há adjuvante nem oponente. Apenas sujeito, objeto valor, destinador e destinatário. O sujeito semiótico assume o papel de destinador da narrativa. É evidente o desejo dele de que o destinatário da

canção, no caso, aquele que o escuta, assuma para si seus valores e descubra sobre que local ele está cantando. Sendo, desse modo, instaurado por um *querer-fazer* e *querer-saber*. O programa narrativo do sujeito pode ser esquematizado da seguinte forma:



A canção nos deixa pistas sobre quem seria este sujeito. Logo na primeira estrofe, ele se denomina como “pé de poeira”. A expressão se refere a alguém pobre, um sinônimo de “pé de chinelo”, sem posses, nem dinheiro suficiente para comprar sapatos. “Pé de poeira” pode fazer menção, também, ao fato de andar a pé e por isso, estar sempre com os pés sujos da terra seca das estradas nordestinas, especialmente, as dos sítios e pequenos municípios, costumeiramente, sem calçamento ou asfalto.

Essa ideia de pobreza ganha contornos mais fortes quando o sujeito afirma que “*fui criado ganhando pouco dinheiro/ vendi boneco de barro, lamparina e candeeiro*”. Nenhum destes objetos é de alto valor econômico, pelo contrário, pelos dois últimos já é possível deduzir que, quem deles faz uso é gente pobre, assim, como quem os comercializa. A ausência de energia elétrica é mais um indicativo de ausência de riqueza. Aqui surge uma leitura poética possível. O feirante é aquele que traz luz, que oferece a possibilidade de iluminar a casa com a singela luz produzida pelo candeeiro. Ainda que esta luz seja fraca, é ela que permite que as pessoas não tropecem na escuridão.

Duas referências nesta primeira estrofe indicam a possibilidade de o sujeito ser artista: “*vendi boneco de barro*” e “*depois virei romanceiro*”. Inevitável não

pensar em Mestre Vitalino, famoso ceramista e tocador de pífano de Caruaru. Os “bonecos de barro” do pernambucano ganharam o Brasil no final dos anos 1940, “quando o desenhista e educador Augusto Rodrigues (1913-1993) organiza no Rio de Janeiro a 1ª Exposição de Cerâmica Pernambucana, com diversas obras suas¹¹”. O sujeito seria um artesão, alguém com experiência e talento na arte da cerâmica que se tornou romanceiro. O termo, que, originalmente, se refere ao conjunto de narrativas orais cantadas chamadas romances, cuja origem remonta à Idade Média, é tomado como um sinônimo de poeta declamador ou contador de histórias. É esse poeta que canta a feira como universo poético e cultural. Como romanceiro ele conhece e canta os contos, as cantigas, os romances populares, ao mesmo tempo em que ele próprio tem uma história de vida na feira. “Virei romanceiro” também pode significar que a história desse sujeito tornou-se uma narrativa conhecida de todos.

A letra da canção simula um diálogo possível entre enunciador e enunciatário. Esta simulação vai do começo até o final da canção norteadas pela pergunta do enunciador (Solista- *E onde é esse lugar?* Coro – *No mei da feira*), que é respondida no refrão, como numa ciranda tradicional:

O canto é composto pela parte solista e a coral. Via de regra, é curto e repetido até ser substituído por outro – o Mestre Cirandeiro canta a parte solista e os demais participantes, o coro. A parte solista pode ser de dois, três ou quatro versos e o coro em igual ou menos número. Quanto à metrificação há desde o redondilho menor ao decassílabo, passando pelo redondilho maior e outros. (PIMENTEL, 2005, p.19 e 20).

O efeito de realidade é conseguido, principalmente, graças ao emprego de verbos no presente do indicativo e dá a impressão de que o “eu” da canção é o cantor e o “vocês”, os ouvintes ou a plateia. A simulação que se dá na letra é materializada no momento do show, em que o público canta junto com BB e responde em coro “*No mei da feira*”.

¹¹ Biografia consultada na Enciclopédia Itaú Cultural, seção Artes Visuais, disponível no link: www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=445Z.

O espaço se encontra demarcado explicitamente, embora não seja delimitado, já que não se sabe sobre qual feira, especificamente, o enunciador está falando. O local é tomado como espaço de pertença, de identificação: *“Quero saber de vocês onde foi que eu nasci [...] Nesse lugar eu fui criado [...] Fazer a feira é um vício, é como rezar todo dia/ É festa em pé de balcão, é tempo de cantoria [...] Quem nunca viu uma feira perdeu metade da vida”*. O sentimento de pertença é destinado, de forma mais ampla, ao Nordeste do Brasil, já que a feira é símbolo da região: *“Sem feira morre o Nordeste dela é que vem alegria/ Pra sustentar o batente que a teia do tempo fia”*.

Na tentativa de enfatizar seu afeto pela feira, o enunciador atribui ao local status de sagrado. *“Fazer a feira é um vício, é como rezar todo dia [...] Num tem frouxo nem valente que num faça romaria”*, significa dizer que, assim como todos os tipos de pessoa, covardes ou corajosos, pobres ou ricos, rezam e fazem romaria, assim, também, todos os tipos de pessoa fazem a feira.

Temas e figuras

A letra de *Ciranda mei-de-feira* é, predominantemente, figurativizada. Isto produz um efeito maior de realidade, já que as figuras encontradas remetem a objetos e práticas cotidianas do mundo. A feira é a figura nuclear em torno da qual se organizam outras figuras, podendo ser analisada a partir de alguns aspectos. Tomando a espacialidade como referência, a feira é um local: *“E onde é esse lugar?/ No mei da feira”*. Sob o aspecto temporal, a feira tem uma duração: um, dois ou vários dias. Outro elemento é a sociabilidade. A feira reúne pessoas e estabelece relações como cliente-feirante. Associada à sociabilidade surge a gestualidade. Há uma expressão corporal e uma entoação peculiar que pode ser percebida no modo como os feirantes oferecem seus produtos aos compradores (palmas, gritos, etc.). E não apenas isto. Eventualmente, pode-se considerar, ainda, o elemento da sexualidade, na medida em que relações de paquera, namoro e, até, de assédio podem acontecer durante a feira *“lambida, cão e dedada [...] no mei da feira”*.

Algumas categorias de temas e figuras levantados no texto:

- a. *Culinária/alimentação*: caldo de cana; pão doce; pastel de vento; tripa sequinha com frita; condimento; traíra feita no coco; carne seca com farinha;

goiabada cascão; ensopado; dobradinha; churrasquim de coração; baião de dois com sardinha; cravo; carne cozida; limão bravo; fruta pisada; fruta doce caída; pingado com arribaça; feijão; arroz; coentro; bule.

- b. *Superstição/religiosidade*: garrafada; chuveirada de mangueira; incrisiado; mofino; empinado; romaria; rezar; sal grosso.
- c. *Arte/literatura popular*: ciranda; cantiga de lavadeira; romanceiro; boneco de barro; cantoria; cobra do bonequeiro; rabequeiros; violeiros; cordel dos ancestrais; cantoria; dançar; pelejar; forrofiar.
- d. *Festejos/festividades*: dançar/ namorar/ pelejar/ forrofiar/ festa em pé-de-balcão; tempo de cantoria; grande alegria.
- e. *Trabalho/comércio*: ganhando pouco dinheiro; vendi; virei romanceiro; caderneta de pindura; conta em papel de pão; sustentar o batente; trocado; gastar inté a metade.
- f. *Figuras de brinquedos/brincadeiras/ infância*: pauzinho de cata-vento; língua de sogra; apito; cobra do bonequeiro.

A riqueza culinária nordestina é revelada através da grande quantidade de comidas e pratos típicos mencionados na canção. Embora nem todos os alimentos apresentados sejam de origem nordestina, a menção a eles indica que estão disponíveis para o consumo de quem desejar. Sobre a atividade culinária desenvolvida nas feiras livres Pazera Jr. (2003:27) comenta:

Paralelamente à comercialização, a feira atrai os prestadores de serviços, que têm aí um bom momento para o exercício de suas atividades. O mais representativo destes serviços são as barracas de alimentos, que funcionam desde a madrugada, servindo desde cafezinho até os pratos típicos como o picado e a buchada.

A explosão de cores e sabores da feira de BB faz lembrar a *A feira de Caruaru*, composição de Onildo Almeida, famosa na voz Luiz Gonzaga. O “rei do baião” também exaltou o lugar e sua riqueza culinária: “*Tem massa de mandioca,/*

Batata assada, tem ovo cru,/ Banana, laranja e manga,/ Batata doce, queijo e caju,/ Cenoura, jabuticaba,/ Guiné, galinha, pato e peru,/ Tem bode, carneiro e porco”. E resumiu o assunto cantando: *“De tudo que há no mundo/ Tem na feira de Caruaru¹²”*.

A feira também é a farmácia ao ar livre com suas raízes e elixires para todos os tipos de males do corpo e da alma. A farmácia moderna é a exibição da ciência e da tecnologia, exige receita médica na compra de determinados medicamentos. A feira não exige nada e é a exposição da medicina popular. É necessário, apenas, que o comprador explique que tipo de dor ou mal estar sente e o feirante logo identifica que tipo de remédio será eficaz para combater a doença.

A superstição também ocupa seu lugar na feira e tem um pé na religião e outro na medicina popular: *“Tem chuveirada de mangueira, pra tirar incrisiado/ O cabra que tava mofino fica de novo empinado”*. Muitos tratamentos misturam remédios à base de ervas e benzeduras. Rodrigues de Carvalho (1967:62) afirma que em todas as épocas “a superstição constitui uma preocupação dos espíritos incultos, e à proporção que a inteligência evolui, e o conhecimento se aperfeiçoa, parte do ocultismo deixa de ser o maravilhoso para se tornar uma como esfinge científica”. O pesquisador se refere ao conhecimento popular anterior à ciência, aos laboratórios científicos. Uma dessas práticas era o “coser carne quebrada” para curar luxações. “O que eu coso? – Carne quebrada, nervos tortos, pé desconjuntado”. Bastava que uma senhora velhinha repetisse esta fórmula acompanhada da reza de uma Ave Maria ou de um Pai Nosso e fingisse coser o lugar afetado com linha e agulha na mão. Era assim que se curavam os doentes.

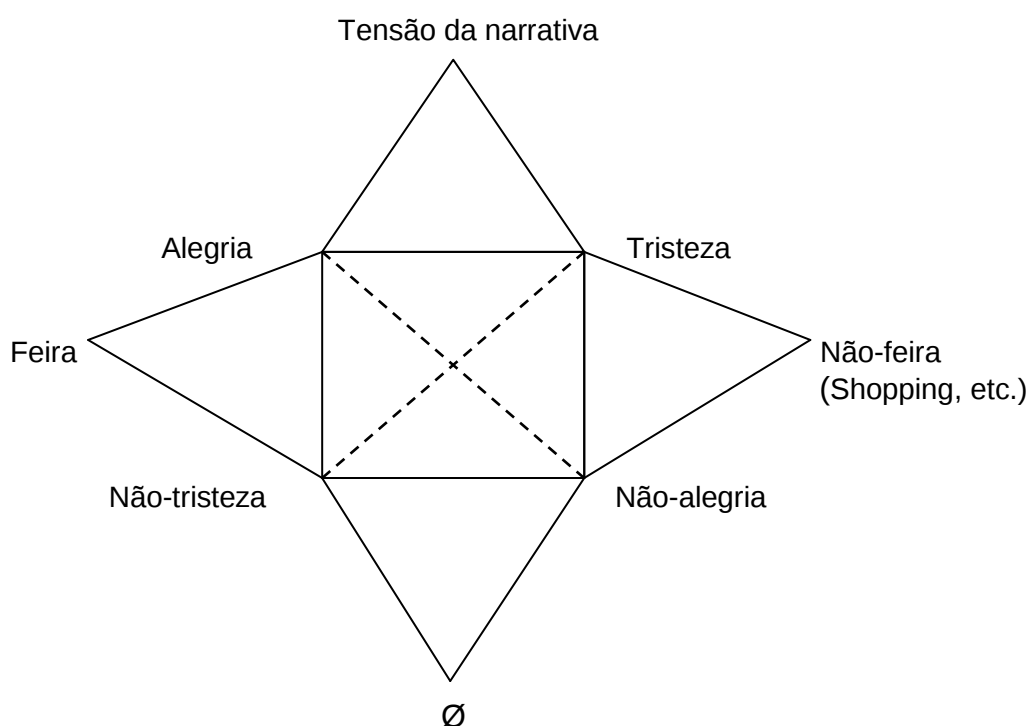
Outra leitura discursiva é a de que não é preciso muito dinheiro para se viver feliz. Na penúltima estrofe da canção encontramos o convite do sujeito discursivo: *“E venha de onde vier com toda sinceridade/ Algum trocado no bolso, gastar inté a metade/ Feijão, arroz e sal grosso mais que isso é vaidade”*. A ideia é oposta ao espírito consumista de nosso tempo. A feira é lugar de suprimento de necessidades, principalmente, alimentares se tivermos em mente a feira de hortifrutigranjeiros, e a alimentação é uma necessidade vital do homem. Não é à toa que a letra menciona tantos itens relacionados à comida e culinária. A feira livre é diferente dos shoppings

¹² A letra completa da canção está disponível nos Anexos.

centers, em que até a arquitetura e disposição das lojas é planejada para despertar o desejo de comprar impulsivamente.

Outras oposições também podem ser levantadas entre a feira e o shopping. Quanto ao espaço, este é um ambiente, geralmente, fechado, em que não se vê a luz do sol, o que contribui para que as pessoas percam a noção de tempo durante as compras. Já a feira é aberta, ensolarada e ventilada. A feira tem “*cheiro de cravo, de carne boa cozida/ De couro, de limão bravo, de fruta doce caída*”, enquanto o shopping tenta eliminar todos os odores. Até a mesmo as praças de alimentação costumam não exalar o cheiro da comida. A limpeza do shopping contrasta com o “*resto de fruta pisada*” da feira. Entretanto, esse chão sujo, cheio de restos de alimento é visto como positivo na leitura do sujeito.

Mas a feira é, sobretudo, alegria. A temática aparece nos versos e expressões seguintes: “*cabra que tava mofino fica de novo empinado*”, “ *festa em pé de balcão*”, “*tempo de cantoria*”, “*grande alegria*”, “*alegria*”, “*viva a cultura da feira*”, “*dançar*”, “*namorar*”, “*pelejar*”, “*forrofiar*”.



A feira, com tudo que nela há: comida, crenças, arte, brincadeiras, objetos, namoros e festas, é aquilo que torna o sujeito feliz. Sua vida se completa junto dessa cultura, desse povo que compra e vende, que canta, dança e festeja. Daí a

tensão que sustenta a narrativa, a oposição entre alegria e tristeza representada no octógono semiótico acima.

Entre *alegria* e *tristeza* se estabelece a oposição fundamental básica que estabelece a tensão. A feira sintetiza a relação entre *alegria* e *não-tristeza*, que é oposta à relação entre *tristeza* e *não-alegria*, representada pelo lugar *não-feira*, que pode ser figurativizado pelo shopping center ou outro lugar. Entre *não-alegria* e *não-tristeza* temos a inexistência semiótica.

3.2.4 Letra e música

Ciranda mei-de-feira se inicia com uma introdução feita pela rabeca, como instrumento principal, acompanhada pelo baixo e pela bateria e sons de instrumentos de percussão. Quando Beto Brito começa a cantar a primeira estrofe, a rabeca sai de cena e volta, somente, no refrão. Esse procedimento não se repete nas demais estrofes, já que a rabeca permanece até o final da música, ora ocupando papel de destaque sobre a sonoridade dos outros instrumentos, ora em segundo plano.

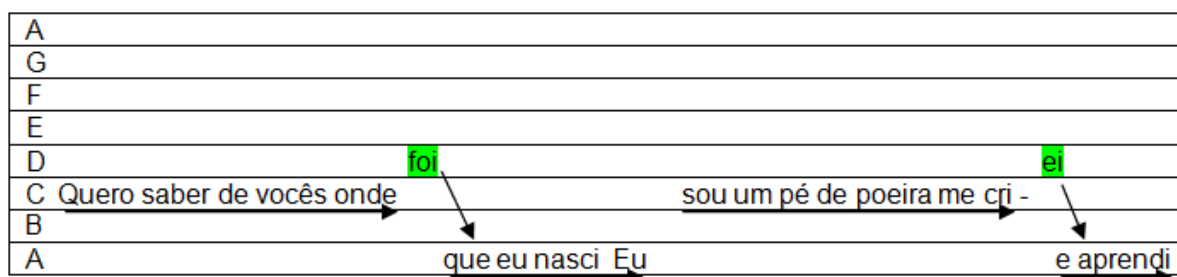
Ao lado da rabeca, outro instrumento que desempenha um papel importante na canção é a guitarra. Um som elétrico bastante “arranhado” entra no refrão, exatamente na hora em que a palavra “lugar” do trecho “*E onde é esse lugar?*” é cantada. O recurso enfatiza o vocábulo, funcionando como uma espécie de intensificador da pergunta e se repete todas as vezes em que o refrão é cantado. A partir da 5ª estrofe, a guitarra é usada, rapidamente, em todas as últimas palavras dos versos seguintes. Cada estrofe é composta por seis versos, métrica bastante utilizada pela poesia popular. Os três primeiros versos rimam entre si, bem como os três últimos (*curimatã/maçã/arribaça* e *alegria/fia/romaria*, 5ª estrofe). A guitarra “arranha” estas palavras, destacando suas rimas e sentido.

Sua utilização é característica, primeiro, por ser um instrumento incomum à execução de ritmos e danças populares, segundo, por ser símbolo do universo do rock, espaço, perceptivelmente, distinto. Isto dá à canção uma estética diversa de seu ritmo base, a ciranda. Em *Imbolê*, a guitarra começa a ser utilizada com frequência, lançando as canções para fora do universo popular tradicional e

estabelecendo relações com outros espaços musicais. Essa é uma característica da arte contemporânea, a ausência ou fluidez de fronteiras estéticas e culturais. As diferenças não significam oposição, antagonismo, mas podem dialogar entre si produzindo resultados imprevisíveis.

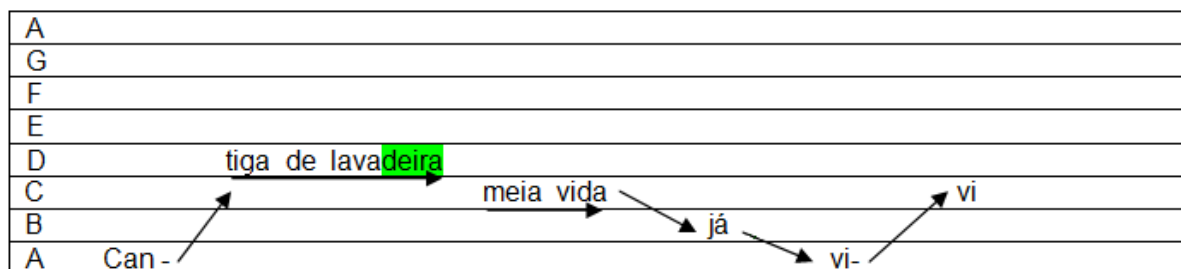
A canção apresenta uma tendência à tematização e à figurativização. Não se vê investimento significativo na passionalização, já que há poucos saltos intervalares e sustentações vocálicas. A repetição da melodia nas sete estrofes é um traço marcante da canção tematizada. O segmento abaixo traz os dois primeiros versos da canção. Nele, se nota a repetição, quase completa, do desenho melódico, exceto pelo fato de a primeira palavra do segundo verso “Eu” começar em A (Lá), nota final do primeiro verso. Esse tipo de repetição também se dará nos versos posteriores, apontando a predominância da tematização.

Primeiro segmento



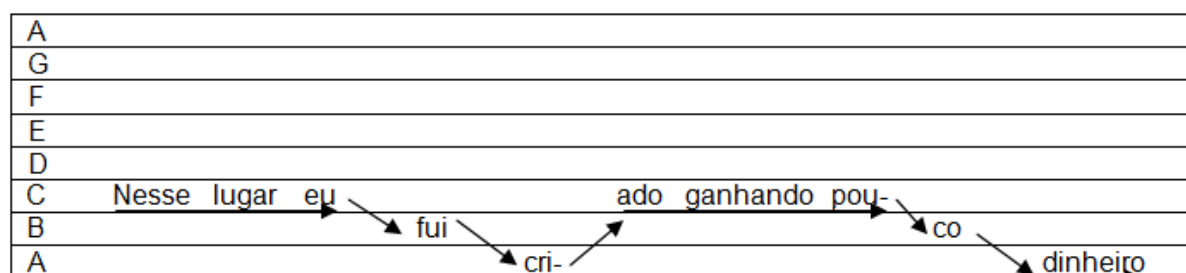
No diagrama acima, as setas indicam trechos cantados na mesma nota musical, no caso em C (Dó) e A (Lá), e apontam, também, para a figurativização do canto. A linearidade se aproxima da fala corriqueira. O fato de as notas musicais serem próximas e o campo tonal grave sustentam essa constatação. O sujeito faz uma pergunta em tom de conversa, como se estivesse numa roda em que os ouvintes estivessem próximos a ele, e, portanto, pudessem conversar descontraidamente.

Segundo segmento

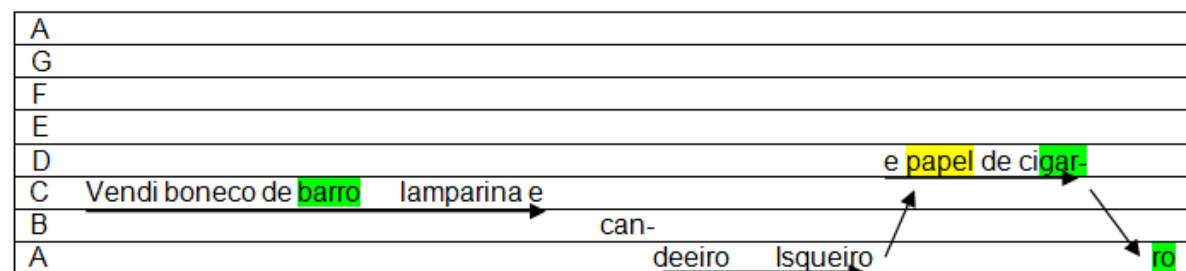


Os versos têm início em C (Dó) e A(Lá) e as sílabas ocupam a região tonal mais grave da escala. A sequência de notas C (Dó), B (Si), A (Lá) se repete no terceiro, quarto e quinto segmentos. A maioria dos tonemas é descendente ou contínuo, nunca ascendente, o que denota um caráter asseverativo do discurso. Se observarmos, todos os versos expressam ações afirmativas: *“quero saber/ sou um pé de poeira/ vendi boneco de barro/ virei romanceiro”*.

Segmento 3



Segmento 4



Segmento 5

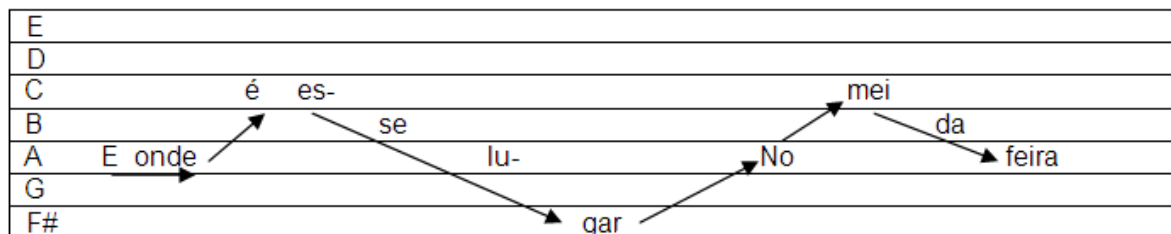
A	
G	
F	
E	
D	
C	Depois virei
B	ro-
A	manceiro

Essa repetição insistente que assinalamos tem a ver com o próprio ritmo da ciranda, em que os versos se sucedem sem variação rítmica. Entretanto, abre-se uma fissura nesse processo repetitivo em alguns trechos, como “*lambida, cão e dedada*” (3ª estrofe), “*Imbira, bule, coentro, papel azul de maçã*” e “*que a teia do tempo fia*” (5ª estrofe), em que BB canta fazendo lembrar um feirante que tenta chamar a atenção dos clientes para seus produtos.

Ele transforma o ritmo cíclico da ciranda, abrindo espaço para a diferenciação. Numa ciranda tradicional, com ritmo bem marcado, essas variações vocais geralmente não são vistas, a melodia e o canto do cirandeiro estão amalgamados. Dito de outro modo pode-se visualizar a ciranda como uma tela monocromática na qual BB pinta traços coloridos, variando no canto o que permanece invariável na melodia. Esse “lançar de cores no quadro” quebra a expectativa do ouvinte, já habituado à repetição do movimento. O trecho final demonstra isso: o último “*No mei da feira*” cantado por BB se destaca como um dos versos sonoramente mais agudos da canção, uma ruptura no estilo mais próximo ao grave e ao gutural cultivados pelo cantor.

A variação impressa na música também se dá no modo de cantar o refrão. O diagrama seguinte apresenta o movimento melódico básico em que BB canta o refrão. Beto Brito realiza variações no canto cada vez que entoa o refrão. Estas variações relacionadas à dicção permitem identificar ou delinear características do timbre do artista.

Segmento 6



Como se pode verificar, o diagrama apresenta uma curva melódica bastante semelhante no refrão. Há uma marcação vocal acentuada no vocábulo *lugar*, atingindo a região mais grave da tessitura, no caso F# (Fá sustenido), que divide a célula melódica em duas partes bastante similares. O desenho formado pelas setas aponta a tematização musical, ou seja, a repetição de trechos melódicos.

Em relação à figurativização podemos percebê-la ao final de alguns versos, quando o cantor solta um “Há!”. Este recurso sonoro lembra os vaqueiros aboiando o gado. Mais uma representação dos falares nordestinos, nesse caso, bastante peculiar, que é o modo de falar do vaqueiro. A música termina com um coro cantando “Hei!”, grito tradicional dos dançarinos de ciranda, encerrando o clima de celebração presente na canção. De modo geral, podemos concluir que *Ciranda mei-de-feira* chama o ouvinte a movimentar-se, a não ficar parado, a entrar na ciranda e dançar.

3.3 BAZÓFIAS

3.3.1 Das pabulagens

Quase sempre desocupado, sem profissão classificada entre as laboriosas, boêmio por índole, valentão e desordeiro, seduzindo mulheres, dominando a canalha; eis o trovador do povo, a perambular de povoado em povoado, adivinhando casamentos e batizados, de viola ao peito, faca de ponta à cinta, lenço de ganga ao pescoço, cabelos em cachos sobre a testa, usando jaqueta e camisa muito anilada. (CARVALHO, 1967, p. 336).

É evidente que nem todo cantador popular faz jus ao perfil descrito acima. Muitos possuíam temperamento tranquilo, casa, mulher e filhos. Mas, apesar de a generalização ser contestável, é aceitável quando se considera que Rodrigues de Carvalho teve acesso a muitas informações sobre arruaças e prisões de cantadores. Um desses, Bernardo Nogueira, de quem tomou conhecimento em carta do historiógrafo paraibano Irineu Joffily, “tomando parte no rapto de uma moça, em que houve grande conflito, com mortes e ferimentos, foi processado e pronunciado. Preso e recolhido em 1875, pouco tempo depois fugiu por ocasião do movimento Quebra-quilos”, (id. ib.: 337).

A fama de valentão, merecida ou não, logo foi introduzida à cantoria. Se o cantador não era briguento no dia a dia, deveria sê-lo na peleja. A viola e a língua afiada eram a faca que garantiria sua vitória, os aplausos do povo e sua sobrevivência. Como explica Pereira da Costa (1974:553) em nota, “(...) rompe o torneio, que deve ser igualmente disputado, na mesma cadência, tom de versos, e golpe a golpe, pelas respostas de acordo com as atiradas perguntas, ou consoantes com os conceitos emitidos”. A estrofe seguinte retirada da memorável¹³ peleja entre Francisco Romano e Ignácio da Catingueira ilustra a valentia do cantador:

*Sou da Emboladas,
Sou da Catingueira,
Ignácio, tua carranca,*

¹³Rodrigues de Carvalho (1967) esclarece que o duelo entre os dois afamados cantadores nunca aconteceu de fato. Os versos são, portanto, desconhecidos. Conferir nota à página 338. O trecho citado pode ser consultado à página 353.

*É bola de madeira,
 Minha faca corta,
 Meu facão trabalha,
 Ela corta, ela verga,
 Mas não se esbandalha;
 Eu não torso perigo;
 - Venci a batalha.*

A valentia surge associada às pabulagens, que tornam o desafio atraente, arrancam risos do povo e pretendem intimidar o oponente. Contar vantagem, ou, na linguagem coloquial nordestina, “se pabular”, é corriqueiro nos duelos entre poetas repentistas. Este importante recurso cômico também é utilizado pelos cordelistas nas pelepas que narram diálogos (fictícios ou não) entre cantadores, personagens da cultura (brasileira) ou, mesmo, personalidades do mundo real.

O clássico *A peleja de Cedo Aderaldo com Zé Pretinho do Tucum*, de Firmino Teixeira do Amaral, *A intriga de Seu Lunga com a Perna Cabeluda*, autoria de Marcelo Soares, *A Dolorosa Peleja de Osama Bin contra Bush*, cordel de Pedro Américo de Faria, são alguns dos títulos que ilustram a questão, como se pode observar no trecho seguinte, em que Cego Aderaldo e Zé Pretinho¹⁴ se enfrentam:

*Zé Pretinho:
 —No sertão, peguei
 Cego malcriado
 — Danei-lhe o machado,
 Caiu, eu sangrei!
 O couro eu tirei
 Em regra de escala:
 Espichei na sala,
 Puxei para um beco
 E, depois de seco,
 Fiz mais de uma mala!*

¹⁴ O cordel completo pode ser conferido no link http://www.releituras.com/cegoaderaldo_menu.asp.

Cego Aderaldo:
 — *Negro, és monturo,*
Molambo rasgado,
Cachimbo apagado,
Recanto de muro!
Negro sem futuro,
Perna de tição,
Boca de porão,
Beijo de gamela,
Vento de moela,
Moleque ladrão!

A decisão da vitória fica na mão dos apreciadores que, diante de uma peleja inflamada, “partidários de um ou outro, absolutamente não consentem que se proclame a derrota do seu herói” (PEREIRA DA COSTA, 1974, p. 553). Quando os dois cantadores são experientes e talentosos a disputa se torna sempre mais difícil e empolgante, e termina, geralmente, quando um dos poetas se perde diante de uma rima mais complicada.

No rastro da valentia segue *Bazófiás*. Como o título já indica, o cordel narra as pabulagens de um cantador popular que inventa casos para intimidar seu oponente, prometendo-lhe pisas e surras:

“Pode se estrebuchar
Boto pra sair de maca
Mais quebrado que farelo
Mais inchado do que jaca
Mando estudar de novo
Ganho de velho e do novo
Eu sou cobra jararaca”.

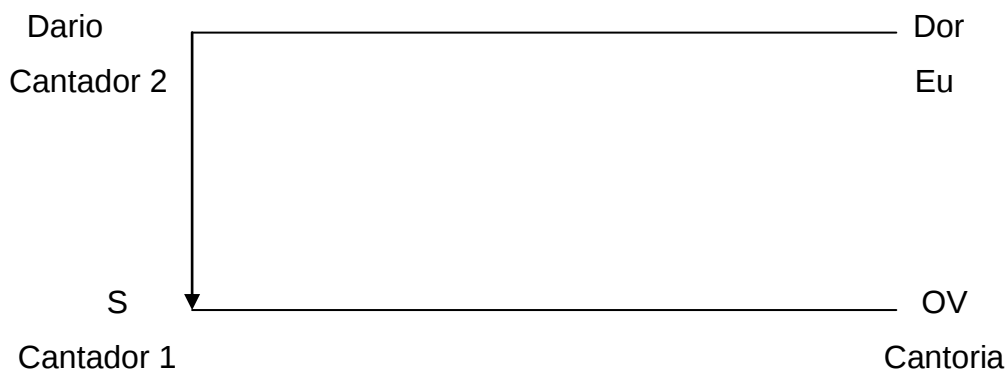
A inventividade do poeta também aparece no modo como reúne figuras de diversas origens culturais, colocando-as em discurso. Ele mistura personagens da mitologia grega, aos heróis bíblicos e das narrativas populares.

*“Mas onde fui me meter?
 Labirinto de androgeu
 Num retrato três por quatro
 Da Medusa com Perseu
 Sansão perdeu o cabelo
 Fui o pior pesadelo
 Entre os sonhos de Morfeu”.*

O texto de *Bazófias* apresenta uma única voz que narra a própria trajetória como cantador popular. O objetivo deste sujeito (S1) é vencer a cantoria, para isso ele vai exaltar e exagerar as próprias habilidades a fim de intimidar seu adversário. Temos em *Bazófias* um caso de auto-destinação, em que (S1), é motivado por si mesmo. Não há adjuvante, e isto é compreensível a partir da perspectiva de que o sujeito se considera auto-suficiente e não precisa de ajuda para vencer seu concorrente. Também não há oponente, ninguém tenta atrapalhar o desempenho de (S1). No entanto, o refrão indica a presença de um anti-sujeito implícito: um cantador que, numa peleja real, teria vez e voz para responder e/ou rebater os insultos do (S1). Este anti-sujeito possui o mesmo valor do sujeito: a cantoria, a poesia popular e é pressuposto na narrativa.

O (S1) é dono de um *saber-fazer* (cantar/pelejar) ou pretende parecer possuidor deste saber, pois, como o título da canção sugere, aquele que bazofia pode, apenas, estar contando vantagem, inventando histórias a respeito de si mesmo. Assim, se instaura na narrativa pela modalização do *saber*. Ele possui a competência necessária para desempenhar sua performance enquanto artista, como apontam os versos iniciais: *“Sou um cantador completo/ que canta e sabe de tudo”*. Podemos considerar que a canção é, simultaneamente, a concretização da competência e da performance do sujeito. Sua qualificação e habilidade são

comprovadas quando ele canta/peleja. O (S1) *sabe, pode e quer-fazer*. É um sujeito livre, agente de seu próprio destino. O programa do (S1) pode ser visualizado no seguinte esquema:



A intenção do destinador é sempre o *fazer-fazer*, neste caso, *fazer-crer* que o destinatário não é capaz de vencê-lo, fazendo com que desista da cantoria. A manipulação se dá por meio da provocação, quando coloca em xeque a competência do destinatário. O refrão “*Qualé, meu irmão? Vai encarar?*” poderia ser dito de outro modo: “E aí, vai querer me enfrentar, você tem competência pra isso? Seu verso é bom a ponto de superar o meu”? Simultaneamente ocorre a intimidação, quando o destinador conta ao destinatário como venceu e envergonhou publicamente outros cantadores, fazendo-o crer que o mesmo acontecerá a ele, se resolver enfrentá-lo. “*Quem já me desafiou/ Saiu todo remendado/ Começou falando muito/ No final todo quebrado/ Invergonhou-se no sufoco/ Parecendo um frango choco/ Encolhido e assustado*”.

Para além do universo da cantoria, esse comportamento também aparece no mundo dos esportes, em que atletas (jogadores de futebol, lutadores de artes marciais, etc.) dão depoimentos à imprensa provocando seus adversários. Apesar de se destinar, inicialmente, ao outro atleta, essa atitude repercute nos fãs, que se identificam com os envolvidos na polêmica. A provocação também aumenta a expectativa do público para o duelo. Numa sociedade capitalista que busca espetacularizar todos os setores da vida do indivíduo, essa prática se torna comum,

especialmente, porque movimenta forças econômicas, como empresas patrocinadoras e apostas milionárias que se fazem em torno desses atletas.

Para se produzir a ilusão de verdade no texto, são utilizados diversos recursos. Em relação ao tempo, passado, presente e futuro são eufóricos para o (S1). O passado é a comprovação de sua competência e talento como cantador, todas as ações ocorridas no passado atestam sua valentia e vitória sobre outros cantadores: *“Ninguém nunca me dobrou [...] Quem já me desafiou/ Saiu todo remendado”*. O passado, à semelhança de *Ciranda mei-de-feira* é desejável, porém, não sob um ponto de vista saudosista ou melancólico. O sujeito evoca momentos felizes e que o fazem se orgulhar do que fez e do que é.

No presente, tempo da enunciação, (S1) continua perito em vencer duelos confiando em seu sucesso anterior: *“Eu quebro, corto e laço/ Esmago, piso e descasco/ Mexeu comigo, dançou”*. Essa ancoragem temporal simula um efeito de realidade, pois coloca a narrativa no tempo do “agora”, em que o enunciador-ouvinte escuta a canção. A confiança fundamentada no passado é projetada para o futuro. O sujeito não tem medo de vir a enfrentar alguém superior a ele, não teme perder. A derrota não o ameaça, não há sombra de desconfiança ou temor em seu coração.

O narrador-enunciador em 1ª pessoa colabora na fabricação do efeito de subjetividade. Esse efeito combina com o fato de a proposta da canção ser, exatamente, esta: um poeta que canta sobre si mesmo. Um narrador-enunciador em 3ª pessoa resultaria em objetividade e distanciamento, não se adequaria a intenção do compositor.

Quanto ao espaço, não há referências específicas nem descrições do lugar de onde se fala. Entretanto, a menção a animais como coelho, canção, piaba, azulão e burrego evoca a natureza. A única alusão espacial direta aparece na última estrofe da música: *“Vem de lá/ Que eu vou de cá”*. O *lá* pode ser entendido como o lugar do outro, distante do sujeito. O *cá*, por sua vez, é o aqui, o lugar conhecido, a zona de identidade.

Temas e figuras

As figuras e os temas levantados abaixo se relacionam entre si. A competição norteia a canção e, associadas a ela, aparecem as figuras de fracasso e

de sucesso. Para vencer o duelo musical e poético é preciso que o cantador seja um artista habilidoso e valente.

- a. *Arte/ artista*: cantador; canta; verso.
- b. *Inteligência/ sagacidade*: saber; sabe-tudo; saber graúdo.
- c. *Competição/ peleja*: enfrento; troféu; medalha; ganhar; vai encarar.
- d. *Fracasso*: remendado; quebrado; invergou-se; sufoco; frango choco; encolhido; assustado; fracote; espernear; cair; calar; pedir arrego; mansinho; burrego; bodejar; torto; banzé.
- e. *Valentia*: quebro; corto; laço; esmago; piso; descasco; quebrar; derrubo; boto pra quebrar; não aliso.
- f. *Animais*: dividem-se em dois tipos, aqueles aos quais o (S1) se compara: canção, piaba, azulão; e aqueles aos quais compara seu adversário: burrego; frango choco; piolho (o vocábulo não aparece na letra, mas é deduzido da expressão “esmago na unha”).

A ação do poeta cantador é sempre ágil, veloz e eficaz, sem chance de defesa para o adversário. É uma ação com tendência à hipérbole, seu discurso é o discurso do exagero. Os verbos utilizados para figurativizar essa valentia possuem um aspecto de desordem, desestabilidade e desconstrução. *Laçar* é típico do vaqueiro que nas pegas de boi, laça e *derruba* o animal no chão. *Cortar* lembra os canavieiros da Zona da Mata, área de plantação de cana-de-açúcar. *Pisar* e *esmagar* podem se referir ao ato de matar insetos pequenos e indesejáveis como a barata. Os verbos são, portanto, utilizados num sentido metafórico, sendo a maioria, verbos de ação e poucos, de estado.

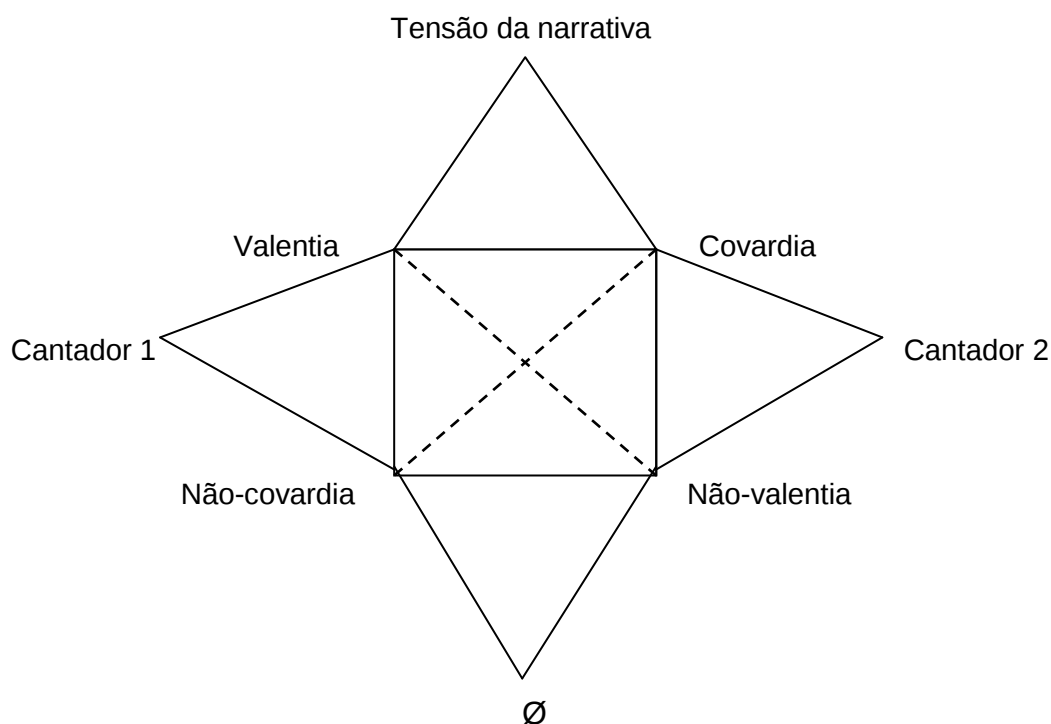
Quanto aos animais listados, que relação pode-se estabelecer entre eles? Cancão e azulão são pássaros escuros, conhecidos por seu canto. O canção é conhecido como o “alarme da Caatinga”, pois, com seu grito, avisa a aproximação de predadores. Numa linguagem figurada, canção pode ser o sujeito “metido a besta”, que resolve as coisas no grito. Já o Azulão é considerado um pássaro de beleza rara devido a sua cor e de canto muito apreciado. A comparação com os dois pássaros pretende transferir ao sujeito as características dos animais: ou seja, a beleza do canto do Azulão e a valentia do Cancão também são características do

cantador (S1). Os pássaros acima mencionados são colocados em relação de oposição direta ao “frango choco”. Mais que isso, há uma relação de superioridade percebida na comparação entre o canto dos pássaros e o canto do frango.

A partir do levantamento das figuras pode-se proceder às leituras temáticas abstratas encontradas no discurso. Abaixo seguem algumas dessas leituras:

- a) Valentia: o homem (nordestino) não leva desaforo para casa;
- b) Superioridade da figura paterna sobre os filhos;
- c) Reconhecimento (fama) ou da recompensa para os indivíduos que se destacam num determinado contexto social, como os Prêmios Nobel que premiam cientistas, literatos, ou o Oscar que premia cineastas e atores (“*Já entro certo que vou/ Ganhar troféu e medalha*”);
- d) Anonimato ou desprezo: numa sociedade capitalista que enfatiza como valor, o “ser melhor que os outros”, quem não consegue sobressair é descartado, colocado à margem.

A temática da valentia é predominante em *Bazófias* e pode ser visualizada no octógono semiótico seguinte.



A canção tem como conteúdo fundamental a negação da covardia, disfórica para o sujeito que não deseja possuir esse valor, e a afirmação da valentia, sentida como eufórica, positiva para o sujeito. Explicando o octógono abaixo, temos a oposição entre valentia e covardia como tensão que sustenta a narrativa. A relação entre *valentia* e *não-covardia* é assumida pelo papel do cantador 1, enquanto *covardia* e *não-valentia* são representadas pelo cantador 2 que, aparentemente, não topa o desafio do cantador 1.

O que temos aqui é um sujeito apegado a si mesmo, com uma autoestima elevada, orgulhoso de seus próprios feitos. Toda essa ostentação e pabulagem podem ser questionadas, se considerarmos que podem esconder um caráter fraco e medroso, que precisa se auto afirmar o tempo inteiro para si e para outros. Assim, teríamos uma oposição entre *ser* e *parecer*. Essa tensão não se resolve de modo explícito na narrativa. Por isso não é possível confirmar se o (S1) seria sujeito da verdade (*parece* e *é*) ou desmascará-lo como sujeito da mentira (*parece* mas não *é*). Do modo como a letra da música é construída, temos um único ponto de vista que permite colocar o discurso do narrador em dúvida, mas não permite uma conclusão em contrário.

3.3.2 Letra e música

A valentia expressa na letra de *Bazófias* é traduzida num modo de cantar mais agressivo, bastante diverso de *Zabé* e *Ciranda mei-de-feira*. Aqui, a intimidação é conseguida por meio de recursos vocais como os sons guturais enfatizados, principalmente, no refrão, como veremos adiante. A análise melódica tenta dar conta dos procedimentos envolvidos na composição da canção como um todo, mas, se concentra na primeira estrofe, tendo em vista que a melodia se repete na demais.

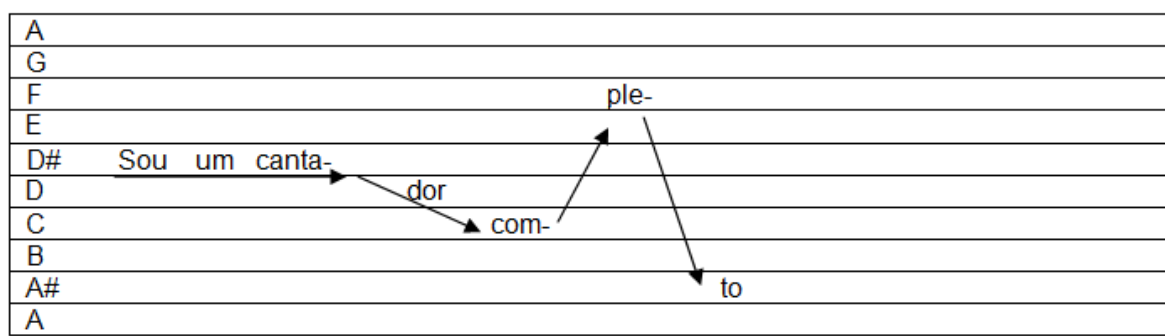
O formato de cordel foi mantido. *Bazófias* apresenta seis estrofes de sete versos cada, em redondilha maior, ou seja, com sete sílabas poéticas, métrica tradicional do gênero. As rimas seguem o padrão ABCBDDDB, em que o último verso de uma estrofe rima com o primeiro da estrofe seguinte. A acentuação das palavras finais é perceptível no canto. Como se pode ver nos segmentos 1, 2, 3, 4, 5 e 6, a

sílabas acentuadas ocupam uma posição acima das demais, o lugar mais alto da tessitura, correspondendo à nota mais aguda do trecho.

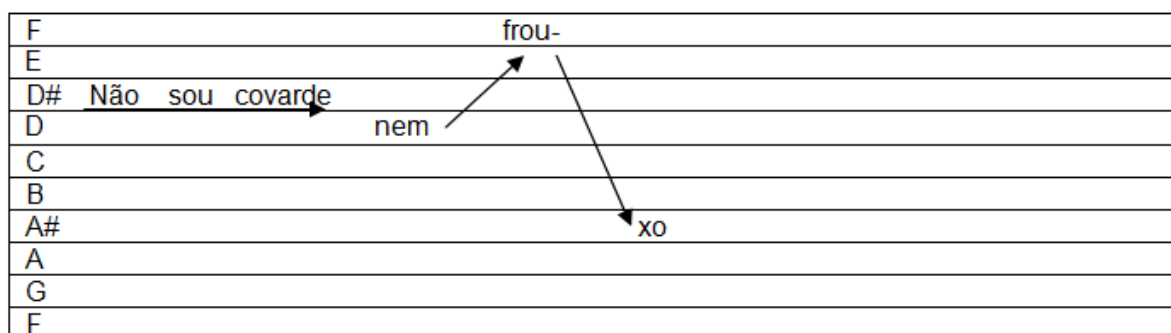
Interessante notar que todos os versos representados nos diagramas apresentam semelhanças na curva melódica. O procedimento é sempre este: quase metade do verso começa e permanece numa mesma nota, depois atinge o ápice do desenho num salto intervalar, e em seguida cai para uma nota mais grave. A tendência da canção é a tematização. Isso fica evidente na repetição das sequências melódicas.

O primeiro segmento, de sequência D# (Ré sustenido), C (Dó), F (Fá) e A# (Lá sustenido), e o quinto, D# (Ré sustenido), D (Ré), F (Fá) e A# (Lá sustenido), são bastante semelhantes. Não fosse a troca de C (Dó) por D (Ré), seriam idênticos. Apesar da pequena variação tonal estamos diante da reiteração de um trecho melódico.

Primeiro segmento

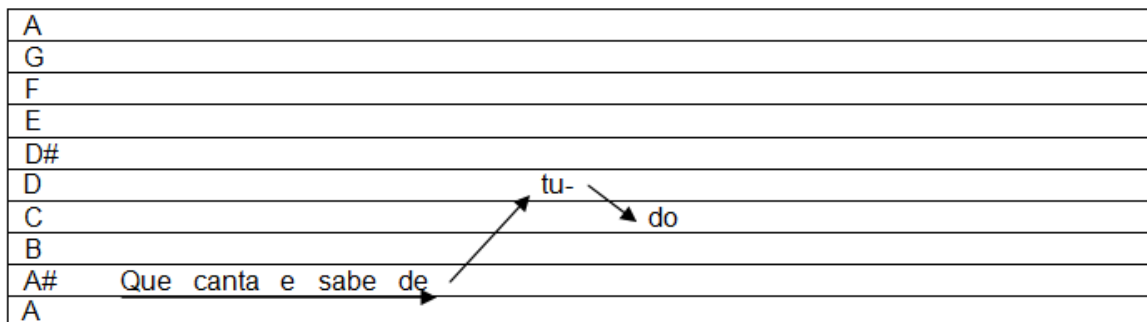


Quinto segmento

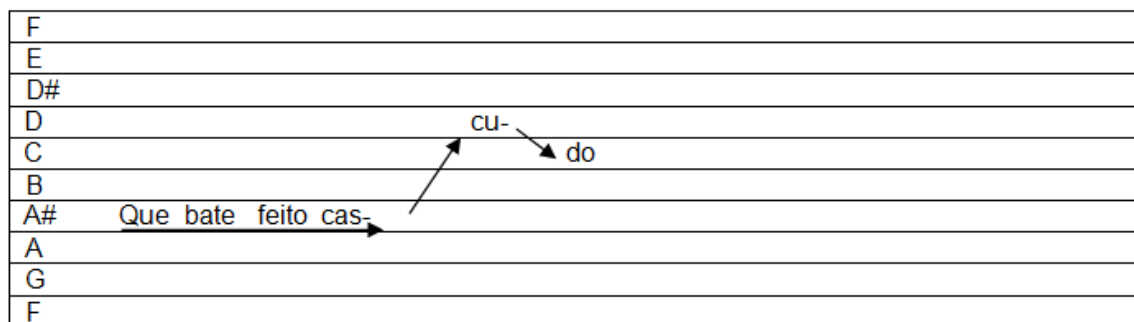


O segundo, quarto e sexto segmentos percorrem as notas A# (Lá sustenido), D (Ré) C (Dó), como se pode visualizar nos diagramas abaixo:

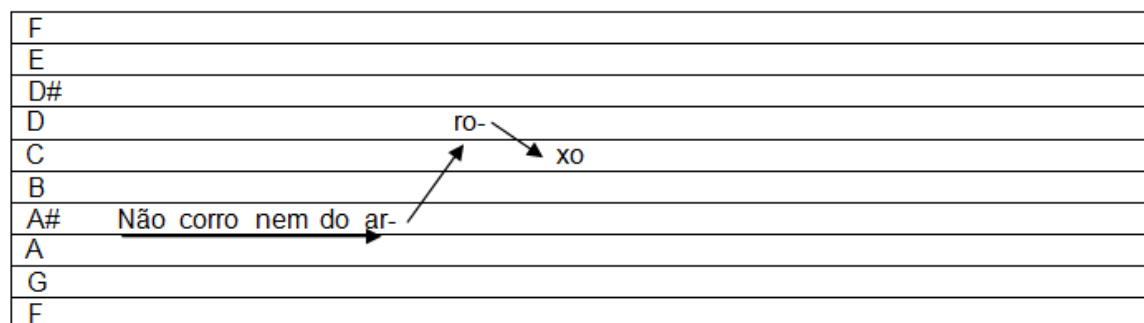
Segundo Segmento



Quarto Segmento

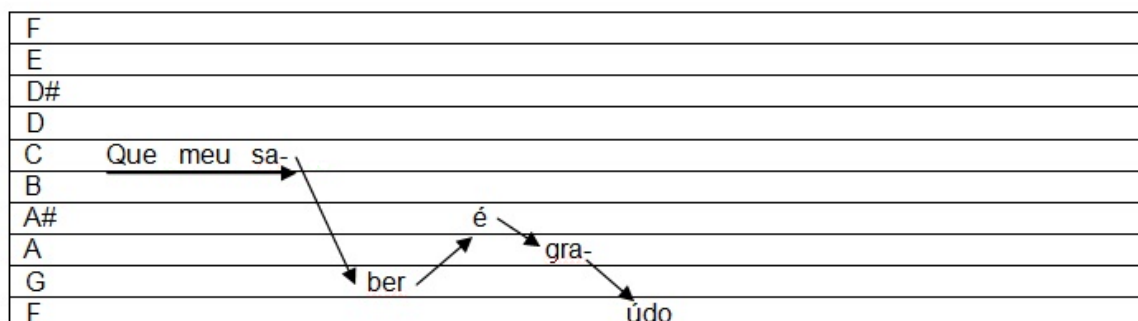


Sexto Segmento

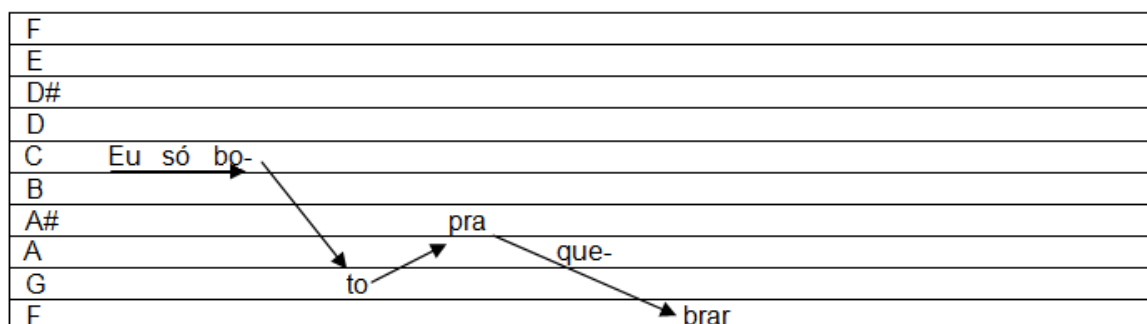


Outra repetição de sequência melódica pode ser verificada no sétimo e nono segmentos: C (Dó), G (Sol), A# (Lá sustenido), A (Lá) e F (Fá). Essas sequências são reiteradas nas outras estrofes da canção, confirmando seu caráter tematizado.

Sétimo segmento



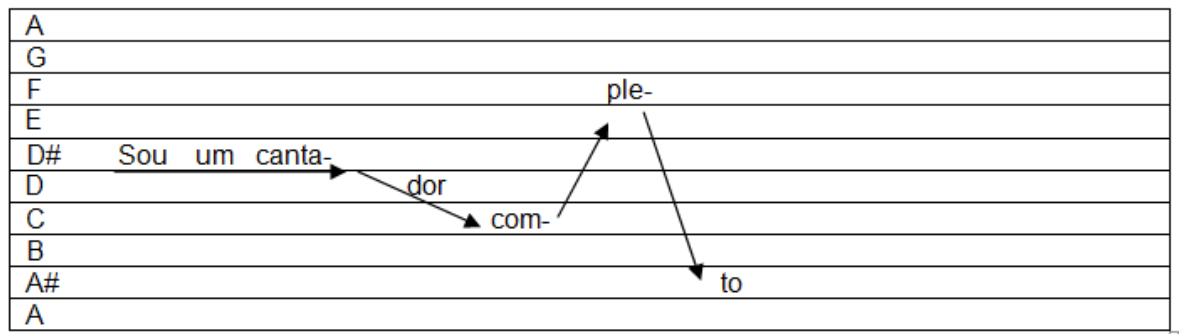
Nono segmento



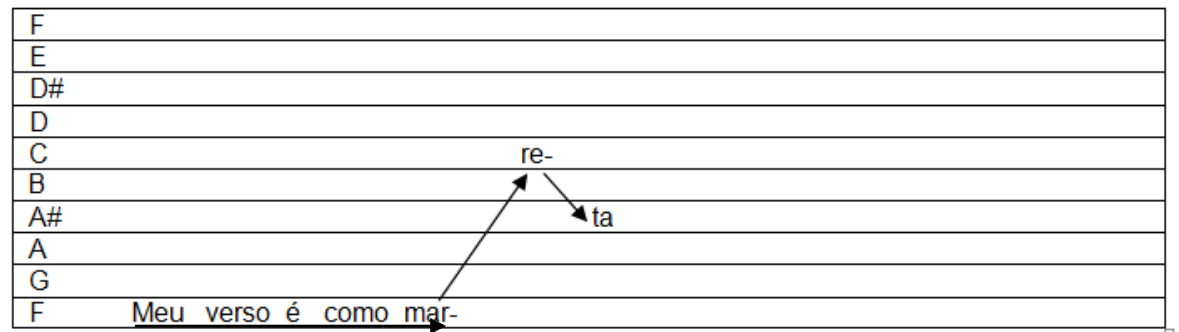
Nos segmentos apresentados também é possível verificar que a tematização, tendência predominante, dá à figurativização, percebida na linha contínua em que os trechos dos versos são cantados. Surge, aqui, a proximidade com a fala, mesmo tendo um verso marcado e rimado.

A repetição, característica da tematização, imprime na canção um ritmo acelerado, não deixando muitos espaços para as sustentações vocálicas e as notas agudas. *Bazófiás* apresenta poucos momentos de passionalização. Alguns são observados nos segmentos a seguir:

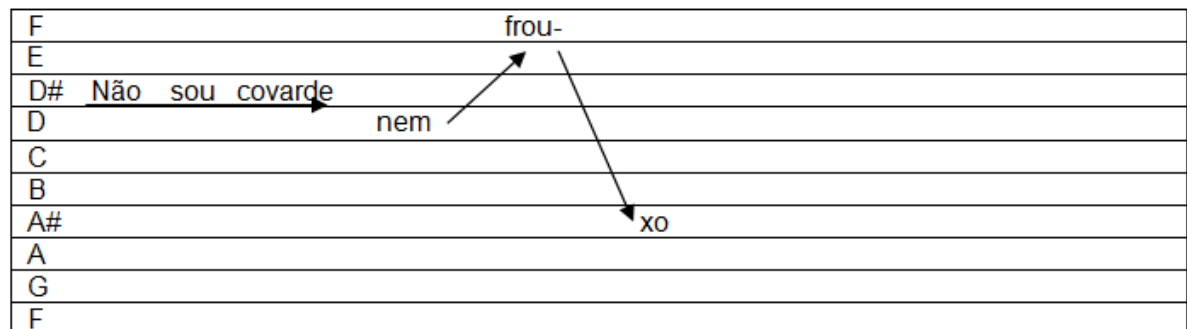
Primeiro segmento



Terceiro segmento



Quinto segmento



Geralmente, os saltos intervalares têm a função de suspender o sentido do verso, produzindo uma tensão que é resolvida ou amenizada no verso seguinte. Mas, nos diagramas analisados, percebemos que os saltos cumprem outra função dentro da canção: ressaltar a palavra enfatizando seu sentido. A subida na escala musical dá relevo ao vocábulo que está sendo cantado no verso.

O refrão é a parte da canção que mais revela a intimidação do cantador sobre seu concorrente, por isso mesmo, o modo de cantar é sugestivamente agressivo. O “*qualé*” é fortemente acentuado, chegando aos sons guturais. Note-se que as notas do trecho em destaque são bem próximas umas às outras.

Nono segmento

A	
G	
F	
E	
D#	lé
D	Qua- meu
C	irmão
B	
A#	
A	
G	
F	Vai enca- rar

Décimo segmento

F	
E	
D#	
D	
C	Eu só bo-
B	
A#	
A	to
G	pra
F	que- brar

A análise dos tonemas também diz muito sobre a canção. Como se observa, todos os finais de frases melódicas são descendentes. A ausência de muitos saltos intervalares e de sustentação do canto em notas agudas, ou seja, a pequena recorrência de passionalização relacionada ao fato de os tonemas serem descendentes reproduz a conjunção de sujeito e objeto presente na letra.

4 CONCLUSÕES

A partir da análise das letras das canções foi possível reconhecer alguns procedimentos discursivos semelhantes. Um destes traços comuns foi o *eu* ator embreado com a enunciação. Em *Zabé* o *eu* se pergunta se seu desejo de aprender a tocar pífano com a artista será satisfeito. Em *Ciranda mei de feira*, o *eu* pergunta ao enunciatário se este consegue descobrir o lugar onde ele nasceu. Já em *Bazófias*, canta sobre si mesmo e desafia o enunciatário-cantador a pelejar contra ele. Sendo assim, podemos observar as seguintes relações:

Canção	Tema/Assunto
<i>Zabé</i>	O outro (Zabé)
<i>Ciranda mei de feira</i>	O local (feira)
<i>Bazófias</i>	O eu (cantador)

Estes três elementos estabelecem com o *eu* ator uma relação de afeto que, como veremos adiante, é positiva. Em *Zabé*, é perceptível sentimentos como admiração e respeito. *Ciranda mei de feira* compreendida, também, numa perspectiva autobiográfica, evidencia a paixão pelo lugar onde o enunciator (BB) cresceu e trabalhou. Em *Bazófias*, o modo de cantar provocador revela a paixão exaltada pela cantoria de viola e o talento do cantador.

Como vimos, em todas as canções analisadas há uma forte tendência ao entusiasmo e à euforia revelada na relação de conjunção entre sujeito e objeto de desejo. Em *Zabé*, há uma possibilidade de que o sujeito alcance seu objetivo, portanto, a conjunção, que não fica evidente na letra, pode ser considerada como virtualizante. Em *Ciranda mei de feira*, a conjunção se dá do ponto de vista emocional/sentimental. *Bazófias* é, diferentemente das demais, a canção em que a conjunção se realiza de forma mais concreta. O *eu* ator está emocionalmente e concretamente conjunto de seu fazer artístico. Ele *sabe*, *pode* e *quer-fazer* (cantar), enquanto em *Zabé* ele *quer-fazer* (aprender) e em *Ciranda mei de feira* *quer-fazer* (elogiar/exaltar).

As três músicas se revelam subjetivas ao apresentarem sentimentos, desejos e opiniões de um sujeito. Não há o distanciamento afetivo e a objetividade que caracterizam, por exemplo, uma notícia jornalística. Se tomássemos *Ciranda mei de feira* como objeto de uma atividade de reescrita e/ou transposição de gêneros textuais a fim de transformá-la em uma reportagem, certamente, o texto seria mais impessoal e menos subjetivo.

Podemos concluir deste modo que as canções apresentam semelhanças nos procedimentos discursivos. Em todas elas, o enunciador, embora possa falar sobre outros, o faz a partir de uma perspectiva sobre si mesmo. Os seus sentimentos é que são expressos na letra das músicas, não os de terceiros. Enquanto canta a figura da pifeira pernambucana e exalta a feira, canta, na verdade, sobre si mesmo.

Consideramos que a hipótese levantada por esta pesquisa de que a obra de Beto Brito reelabora a cultura popular à medida que insere elementos contemporâneos, foi confirmada. A base rítmica de origem popular tradicional (ciranda, coco, embolada) não aparece sozinha, mas, unida a ritmos musicais como o rock. Figuras do universo popular permeiam as letras das canções. Ao lado delas, uma dicção que evidencia um modo de falar/cantar nordestino, repleto de expressões coloquiais próprias da região e formas de composição tradicionais, como o cordel com suas rimas características. A instrumentos como a rabeca, somam-se a guitarra, o baixo e recursos tecnológicos que proporcionam sonoridades peculiares. Beto Brito não reproduz a estética popular, mas toma-a como matriz para produzir a partir dela.

As fronteiras entre popular e erudito, nacional e estrangeiro, tradicional e moderno acabam perdendo a força. A música de Beto Brito derruba as estacas fixadas e arranca as cercas de arame, deixando o terreno livre para passagem de um lado a outro. Ele não se desfaz do popular, nem abre mão do não-popular, mas transita por esses espaços ao sabor dos ventos da criatividade e liberdade poética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. 14ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**; o contexto de François Rabelais. São Paulo/Brasília: Hucitec/UNB, 1993.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Editora Ática, 1990.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. **A tradição ibérica no romanceiro paraibano**. João Pessoa: Editora Universitária, 2000.

_____. **O romanceiro tradicional no Nordeste do Brasil**: uma abordagem semiótica, 1999. 900f. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade de São Paulo.

_____. **A narrativização do romance oral O cego**. Acta Semiotica Et Linguística, São Paulo, v.10, p.67-78, 2004, 13p.

_____. **O percurso temático-figurativo do romance oral O conde Alarcos**. Acta Semiotica Et Linguística, São Paulo, v.16, p.37-57, 2011, 20p.

BRITO, Beto. **Bazófiás**: o maior cordel do mundo. João Pessoa: Editora Prazer de Ler, 2010.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**. 4ª ed., 3ª reimpressão. São Paulo: Edusp – Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Cinco Livros do Povo**. João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB, 1994.

_____. **Civilização e cultura**. Pesquisas e notas de etnografia geral. Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, INL, 1973.

_____. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Enciclopédia Brasileira – Biblioteca de Obras Subsidiárias. Instituto Nacional do Livro, 1962.

COURTÉS, J. **Introdução à semiótica narrativa e discursiva**. Trad. Norma Backes Tasca. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

D'AMORIM, Elvira. ARAÚJO, Dinalva. **Do lundu ao samba: pelos caminhos do coco**. João Pessoa: Idéia/Arpoador, 2003.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. Trad. Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010. 23. ed.

FIORIN, José Luiz. **As Astúcias da Enunciação**. São Paulo: Ática, 2010. 2.ed.

GRAMANI, Daniella. (Org.) **rabeca, o som inesperado**. Curitiba: Optagraf. 2002.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido: ensaios semióticos**. Trad. de Ana Cláudia Cruz Cezar et al. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. Os actantes, os atores e as figuras. In: CHABROL, Claude. **Semiótica narrativa e textual**. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 179-189.

_____. COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

ILARI, Rodolfo. GERALDI, João Wanderley. **A semântica**. São Paulo: Ática, 1985.

LOPES, Ivã C., HERNANDES, Nilton. **Semiótica: objetos e práticas**. São Paulo: Contexto, 2005.

LÓTMAN, I. M. "Sobre o problema da tipologia da cultura". In: SCHNAIDERMAN, Boris (org). *Semiótica russa*. Trad. Aurora Bernardini, Boris Schnaiderman e Lucy Seki. São Paulo: Perspectiva (Col. Debates, v. 162), 1979.

NÖTH, Winfried. *A semiótica no Século XX*. 1.ed. São Paulo: Annablume, 1996.

_____. *Panorama da Semiótica De Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 1995.

PAIS, Cidmar Teodoro. **Texto, discurso e objeto de discurso: aspectos das relações entre enunciação e enunciado**. Revista Brasileira de Linguística, São Paulo, v. 14, p. 89- 107, 2006.

PAZERA JR., Eduardo. **A feira de Itabaiana – PB: permanência e mudança**. Tese (Doutorado em Geografia Humana), 2003. 201f. Universidade de São Paulo.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

PEREIRA DA COSTA, F. A. **Folk-lore Pernambucano; subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1974.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. **Ciranda de Adultos**. João Pessoa: FIC Augusto dos Anjos, 2005.

PINHEIRO, Hélder. (org.). **Pesquisa em literatura**. 2. ed. Campina Grande: Bagagem, 2011.

PLATÃO, Francisco. FIORIN, José Luiz. **Para entender o texto: leitura e redação**. 11ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. (Orgs.) **Cancioneiro da Paraíba**. João Pessoa: GRAFSET, 1993.

SARAIVA, José Américo Bezerra. **O pessoal do Ceará**: a identidade de um percurso e o percurso de uma identidade, 2008. 341f. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade Federal do Ceará.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 27 Ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SILVA, Josivaldo Custódio da. **Pérolas da cantoria de repente em São José do Egito no Vale do Pajeú**: memória e produção cultural, 2011. 288f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal da Paraíba.

TATIT, Luiz. "Dicção do cancionista". In: _____. *O cancionista*; composição de canções no Brasil. São Paulo: Editora da USP, 1996, p. 9-27.

TELLER, Sonia. **História do corpo através da dança da ciranda**: Lia de Itamaracá, 2009. 149f. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade de São Paulo.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. **Semiótica e Cultura: valores em circulação na literatura popular**. Modulo 1 Anais da 61ª Reunião Anual da SBPC - Manaus, AM - Julho/2009. Disponível em: http://www.sbpcnet.org.br/livro/61ra/minicursos/MC_MariaF%C3%A1timaBatista.pdf Acesso em: 12 mai. 2011.

CANCLINI, Néstor Garcia. Ni Folklórico ni Masivo ¿Qué es lo Popular? Disponível em <http://www.dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/01/17-revista-dialogos-ni-folklorico-ni-masivo.pdf>.

Acesso em: 20 out. 2012.

GASPAR, Lúcia. *Ciranda*. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <HTTP://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>. Acesso em: 20 nov. 2012.

Site oficial de Beto Brito

www.betobrito.com

Acesso em: 02 jul. 2011

Conheça a história de Zabé da Loca, que é considerada a rainha do pífano. Disponível no link g1.globo.com/economia/agronegocios/noticia/2011/03/conheca-historia-de-zabe-da-loca-que-e-considerada-rainha-do-pifano.html.

Acesso em: 21 abr. 2012

Perfil de Zabé da Loca. Disponível no link:

WWW.myspace.com/pifedaloca/photos/15873259#?imageId%3A15873259

Acesso em: 21 abr. 2012

Biografia de Mestre Vitalino. Disponível no link:

www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=4457

Acesso em: 02 dez. 2012

Revista Mais Foco

<http://revistamaisfoco.com.br/editorias/arquivo/beto-brito-minhas-musicas-sao-filosofias-puras>

Acesso em: 06 ago. 2011.

Discografia

BRITO, Beto. **E tome forró**, 2012.

BRITO, Beto. **Bazófias**, 2011.

BRITO, Beto. **Mei de feira**, 2005

BRITO, Beto. **Doidinho por forró**, 2003.

BRITO, Beto. **Pandeiro sideral**, 2001.

BRITO, Beto. **A cara do Brasil**, 1997.

BRITO, Beto. **Visões**, 1995.

ANEXOS

ANEXO 1 – Zabé

Será que ela pode me ensinar?
Eu também quero aprender a tocar (2x)

Eu já vi Zabé, já vi Zabé, já vi Zabé (2x)

Saiu da loca com seu pife de taboca pra tocar noutro terreiro
Lá vem Zabé
Deu um sorriso na praça do mei do mundo
Despencou pro mundo inteiro
Lá vai Zabé
Era o sol quente maquinando na moleira futucando a criação
Dona Zabé
Passava a noite sob o teto das estrelas
Quando uma delas caía
Ia Zabé

Tá enxuta, tá tá sabida demais
Tá inteira, tá e vai viver muito mais
Tá bonita, tá tá tocando demais
Tá veinha, tá mas inda satisfaz

Será que ela pode me ensinar?
Eu também quero aprender a tocar (2x)

Eu já vi Zabé, já vi Zabé, já vi Zabé (2x)

ANEXO 2 – Bazólias

Sou um cantador completo
Que canta e sabe de tudo
Meu verso é como marreta
Que bate feito cascudo
Não sou covarde nem frouxo
Não fujo nem do arroxo
Que meu saber é graúdo

Quando enfrento sabe-tudo
Já entro certo que vou
Ganhar troféu e medalha
Ninguém nunca me dobrou
Eu quebro corto e laço
Esmago piso e descasco
Mexeu comigo dançou

Qualé, meu irmão
Qualé meu irmão
Vai encarar?
Qualé, meu irmão
Qualé meu irmão
Eu só boto pra quebrar

Quem já me desafiou
Saiu todo remendado
Começou falando muito
No final todo quebrado
Invergou-se no sufoco
Parecendo um frango choco
Encolhido e assustado

Escute bem o recado
Eu não aliso fracote
Esmago na unha e canto
No cangapé no pinote

Sou cueiro e sou canção
Sou piaba e azulão
Perna de pau e serrote

Qualé, meu irmão
Qualé meu irmão
Vai encarar?
Qualé, meu irmão
Qualé meu irmão
Eu só boto pra quebrar

Vou lhe dizer e anote
Sou canção redemoinho
Vou deixar torto e banzé
Quem cruzar o meu caminho
Eu derrubo no repente
Todo cantador valente
Meu futuro adivinho

Pego pelo colarinho
Faço o cabra bodejar
Espernear e cair
Todo sabido calar

No final pedir arrego
Mansinho feito um burrego
Vem de lá
Que eu vou de cá

Qualé, meu irmão
Qualé meu irmão
Vai encarar?
Qualé, meu irmão
Qualé meu irmão
Eu só boto pra quebrar

ANEXO 3 – Ciranda mei de feira

Quero saber de vocês onde foi que eu nasci
 Eu sou um pé de poeira me criei e aprendi
 Cantiga de lavadeira meia vida já vivi
 Nesse lugar eu fui criado ganhando pouco dinheiro
 Vendi boneco de barro, lamparina e candeeiro
 Isqueiro e papel de cigarro
 Depois virei romanceiro
 Onde é esse lugar... no mei da feira [2x]

Tem chuveirada de mangueira, pra tirar incrisiado
 O cabra que tava mofino fica de novo empinado
 As moça num bate o pino tá feito o repinicado
 Caldo de cana na hora, pão doce, pastel de vento
 Tripa sequinha com frita, pauzinho de cata-vento
 Língua-de-sogra e apito, garrafada e condimento
 Onde é esse lugar... no mei da feira [4x]

Traíra feita no côco, carne seca com farinha
 Tem goiabada, cascão, ensopado e dobradinha
 Churrasquim de coração, baião-de-dois com sardinha
 Caderneta de pindura, resto de fruta pisada
 Tampa de radiador, saco de lona dobrada
 Suvaqueira no calor, lambida, cão e dedada
 Onde é esse lugar... no mei da feira [2x]

Fazer a feira é um vício, é como rezar todo dia
 É festa em pé-de-balcão, é tempo de cantoria
 É conta em papel de pão, é uma grande alegria
 Quem nunca viu uma feira perdeu metade da vida
 Aquele cheiro de cravo, de carne boa cozida
 De couro, de limão bravo, de fruta doce caída
 Onde é esse lugar...? no mei da feira [4x]

A cobra do bonequeiro, ova de curimatã
 Imbira, bule, coentro, papel azul de maçã
 Ferrolho de fora e dentro pingado com arribaça
 Sem feira morre o Nordeste dela é que vem alegria
 Pra sustentar o batente que a teia do tempo fia
 Num tem frouxo, nem valente que num faça romaria
 Onde é esse lugar... no mei da feira [2x]

E venha de onde vier com toda sinceridade
 Algum trocado no bolso, gastar inté a metade
 Feijão arroz e sal grosso mais que isso é vaidade
 E viva a cultura da feira e o que de bom ela trás

Salve todos rabequeiros, violeiros e outros mais
Foram os grandes herdeiros do cordel dos ancestrais
Onde é esse lugar... no mei da feira [2x]

E onde é esse lugar
Esse lugar onde é?
Me responda meu amigo, se você também souber
Onde é esse lugar?
No mei da feira (2x)
É bom de se dançar (no mei da feira)
É bom de namorar (no mei da feira)
É bom de pelejar (no mei da feira)
E é bom de forrofiar (no mei da feira)

ANEXO 4 – Feira de mangaio

Composição: Sivuca

Fumo de rolo arreio de cangalha
Eu tenho pra vender, quem quer comprar
Bolo de milho broa e cocada
Eu tenho pra vender, quem quer comprar
Pé de moleque, alecrim, canela
Moleque sai daqui me deixa trabalhar
E Zé saiu correndo pra feira de pássaros
E foi passo-voando pra todo lugar

Tinha uma vendinha no canto da rua
Onde o mangaieiro ia se animar
Tomar uma bicada com lambu assado
E olhar pra Maria do Joá (2x)

Cabresto de cavalo e rabichola
Eu tenho pra vender, quem quer comprar
Farinha rapadura e graviola
Eu tenho pra vender, quem quer comprar
Pavio de cadeeiro panela de barro
Menino vou me embora
Tenho que voltar
Xaxar o meu roçado
Que nem boi de carro
Alpargata de arrasto não quer me levar

Porque tem um Sanfoneiro no canto da rua
Fazendo floreio pra gente dançar
Tem Zefa de purcina fazendo renda
E o ronco do fole sem parar (2x)

ANEXO 5 – A feira de Caruaru

Composição: Onildo Almeida

A Feira de Caruaru,
Faz gosto a gente vê.
De tudo que há no mundo,
Nela tem pra vendê,
Na feira de Caruaru.

Tem massa de mandioca,
Batata assada, tem ovo cru,
Banana, laranja, manga,
Batata, doce, queijo e caju,
Cenoura, jabuticaba,
Guiné, galinha, pato e peru,
Tem bode, carneiro, porco,
Se duvidá... inté cururu.

Tem cesto, balaio, corda,
Tamanco, gréia, tem cuêi-tatu,
Tem fumo, tem tabaqueiro,
Feito de chifre de boi zebu,
Caneco acuvitêro,
Penêra boa e mé de uruçú,
Tem carça de arvorada,
Que é pra matuto não andá nú.

Tem rêde, tem balieira,
Mode minino caçá nambu,
Maxixe, cebola verde,
Tomate, cuento, couve e chuchu,
Armoço feito nas torda,
Pirão mixido que nem angü,
Mubia de tamburête,
Feita do tronco do mulungú.

Tem loiça, tem ferro véio,
Sorvete de raspa que faz jaú,
Gelada, cardo de cana,
Fruta de paima e mandacaru.
Bunecos de Vitalino,
Que são conhecidos inté no Sul,
De tudo que há no mundo,
Tem na Feira de Caruaru

APÊNDICE – Entrevistas com Beto Brito

Primeira Entrevista

1. Há quanto tempo você está na Paraíba? Por que veio pra cá?

Moro em João Pessoa desde 1983, portanto são vinte e oito anos nesta terra abençoada de meu Deus. Eu sou piauiense, natural de uma pequena cidade chamada Santo Antonio de Lisboa – o Santo casamenteiro-, filho de agricultores, tive que sair de casa muito cedo, com dezesseis anos de idade eu já morava em Fortaleza, na tentativa de melhores condições de vida. Lá eu tive que trabalhar no que aparecesse, fui embalador de caixa de um supermercado durante dois anos, depois, já maior de idade, passei a trabalhar em uma empresa do ramo de papelaria e fui crescendo no setor comercial. Essa empresa tinha várias filiais pelo Nordeste, por isso fui indicado pra gerenciar algumas filiais, entre elas a filial de Teresina, São Luis, Recife e por fim, a filial de João Pessoa. Depois de um ano aqui, fui novamente transferido para Recife, porém não aceitei, pedi demissão e fui atrás de construir a minha vida em João Pessoa. Fundei minha própria empresa, agora no setor de fotografia. Em 1995, depois de ter conseguido me estabilizar, resolvi jogar tudo pra cima e começar definitivamente minha carreira artística. Gravando meu Disco chamado “Visões”.

2. Quando e como se deu seu contato com a cultura popular (cantadores, poetas, etc.)?

Esse contato me acompanha desde minha infância. Foi no meio das feiras livres onde trabalhei em São Antonio de Lisboa, junto com meu pai –tocador de sanfona e tirador de reisado- que tive mais envolvimento com essa trupe de artistas mambembes, a exemplo de violeiros repentistas, cegos cantadores, emboladores de coco, palhaços, mágicos, trapaceiros e as inesquecíveis radiolas de boteco que tocavam bregas, forrós e jovem guarda. É de lá, das feiras livres que vem minhas bazólias e meu encantamento pela cultura popular.

3. Quando começou a escrever cordel e a compor? Quem são suas referências musicais e literárias?

Eu escrevo Cordel há uns dez anos. Embora, todo meu interesse e convivência com essa nobre forma de literatura, não me sentia preparado para dominar sua escrita. A literatura é singela, porém cheia de regras formais, sem as quais a escrita perde o ritmo e a sua qualidade fica comprometida. Minhas referências musicais do passado passa pela jovem guarda, os forrós de pé-de-calçada, as marchinhas juninas, o rock

dos anos setenta e os nordestinos que começaram despontar em todo país, dentre eles Zé Ramalho – o meu favorito- Alceu, Fagner, Ednardo, Belchior, Raul Seixas, Geraldo Azevedo, Zé Geraldo, Moraes Moreira, etc. A MPB também me deu muitas asas através de Beto Guedes, Gil, Milton, Lô Borges, Caetano, Sá e Guarabira, Guilherme Arantes... As influencias de hoje eu posso citar Luiz Paixão, Nícolas Krassik, Tomaz Rohrer, Antonio Nóbrega, Lenine, Eminem, Escurinho, Nelson da Rabeca... Na literatura Bráulio Tavares, Ariano Suassuna, Graciliano Ramos, Augusto dos Anjos, Zé da Luz, Orlando Tejo, Fred Navarro, Ciça Alves Pinto, Chico Pedrosa, Jessier Quirino, Oliveira de Panelas... Porém compor, fiz minha primeira música em 1978, de lá para cá já são mais de 300 Obras. Mais de cem delas gravadas.

4. Nomes e datas dos discos gravados;

Visões: 1995

A Cara do Brasil: 1997

Pandeiro Sideral: 2001

Doidinho por forró: 2003

Mei-de-feira: 2005

Imbolê: 2007

Bazófias de Um Cantador Pai D'égua: 2011

5. Nomes e instrumentos de cada músico da banda;

Rabeca: Beto Brito

Percussão: Riquinho

Bateria: Beto Preah

Guitarra, violão, viola e sanfona: Betinho Muniz

Contra baixo: Luciano Vasconcelos

DJ: Guirraiz

6. Sabe de algum outro trabalho ou pesquisa acadêmica que tenha sua música ou cordel como objeto? Se houver e você tiver como me indicar o autor seria ótimo, pois poderia usar como referência.

Por enquanto, você é a pioneira.

Obs: estou às ordens. Pode me consultar quando precisar.

Abs

Beto Brito

Segunda Entrevista

1. Como foi o processo de transformar trechos do cordel Bazófiás em música?

A literatura de cordel tem suas formas, métricas e rimas definidas, praticamente ela já nasce musicada ou musicável, então só precisa criar uma melodia que a canção já está pronta. A métrica cordelista tem seu ritmo bem definido, por isso não é muito complicado compor ou transformar uma obra de cordel em música; um pouco de inspiração, de saudade, de paixão, de fogo... pronto, já nasceu a canção!

2. Como é seu processo de criação? Mais inspiração ou elaboração?

Não há uma regra, cada música tem seu momento e sua vez, a letra pode vir antes, junto ou pode vir depois, no entanto, a inspiração tem que estar presente em todas essas fases.

3. Você se vê mais como poeta ou como cantor?

As duas coisas, gosto muito do que eu escrevo, porém, cantar me completa, uma coisa depende da outra e o coração depende das duas.

4. Sobre o disco *Imbolê*: “caldeirão borbulhante de todas as influências sonoras e literárias do Nordeste brasileiro, sem o estereótipo do conservadorismo tradicional e imutável”. Como o aspecto de tradição da cultura popular dialoga com o contemporâneo na sua produção musical?

De forma espontânea, tudo que ouvi desde minha adolescência até hoje me influencia e isso foi do rock ao baião, a ciranda, o coco, os samplers, a disco music, a jovem guarda e os cantadores do meio das feiras livres. Tudo isso junto com tambores e guitarras resulta nessa profusão de sons e ritmos que eu chamo imbolê.

5. Que ritmos mistura nas músicas *Bazófiás*, *Zabé* e *Ciranda mei-de-feira*?

Baião, ciranda e coco. Cada uma com sua personalidade distinta.

Abs.

Beto Brito