

**A construção do sentido no gênero canção: um estudo comparativo das canções *Cultura Lira Paulistana* de Itamar Assumpção e *Tiempo de Híbridos* de Rodrigo González**

**The meaning construction in the song genre: a comparative study of the songs *Cultura Lira Paulistana* by Itamar Assumpção and *Tiempo de Híbridos* by Rodrigo González**

Fernando Mesquita de Faria<sup>1</sup>

Silas Rodrigues Machado<sup>2</sup>

**Resumo:** Neste artigo é apresentado um estudo analítico e interpretativo das canções *Cultura Lira Paulistana* (1998) de Itamar Assumpção e *Tiempo de Híbridos* (1986) de Rodrigo González, buscando assim, estabelecer relações entre as obras musicais, pontuando as convergências e divergências existentes. Partindo da perspectiva que, no estudo do gênero canção, a materialidade verbal e a materialidade musical são indissociáveis – sob pena de ser transformado em outro gênero –, procuramos perceber os efeitos de sentidos engendrados por esse diálogo. Dessa forma, por meio das marcas textuais e discursivas, pretendemos desvendar tanto a relação dos elementos que estruturam as obras quanto à interpretação do sentido desta estrutura em relação ao processo histórico do Brasil e do México. Para isso, apoiamos-nos no referencial metodológico produzido por Luiz Tatit (2012) sobre o cancionista e o estudo desenvolvido por Stuart Hall (2011) acerca do sujeito contemporâneo.

**Palavras-chave:** Gênero Canção. Cancionista. Itamar Assumpção. Rodrigo González.

De que forma os possíveis diálogos entre a escolha estética dos cancionistas Itamar Assumpção e Rodrigo González, a letra, a melodia e o arranjo instrumental de duas de suas obras musicais, podem contribuir para construção do sentido?

As canções *Cultura Lira paulistana*, primeira canção do penúltimo disco, lançado em 1998, *Pretobrás* do compositor e multi-instrumentista Itamar Assumpção e *Tiempo de Híbridos*, do também compositor e multi-instrumentista Rodrigo González, lançada em 1986, no seu primeiro álbum póstumo, *El profeta del Nopal*, giram em torno de um mesmo eixo temático: a identidade

---

<sup>1</sup> Professor Doutor em Teoria Literária da Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada na mesma Universidade, atuando nas áreas Estudos da Performance, Direção Teatral, Atuação Cênica e Teoria Teatral. E-mail: ferdi.faria@gmail.com

<sup>2</sup> Mestrando em Literatura Comparada pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana e Bolsista do Programa de Demanda Social-Unila de bolsas de Pós-Graduação *Stricto Sensu*. E-mail: machadosilasr@gmail.com

cultural na contemporaneidade. Os dois cancionistas vivenciaram momentos de transições que alteraram a forma de se sentir o tempo, primeiro pela migração do interior para uma metrópole e segundo pela implantação do neoliberalismo e sua lei de mercado globalizado. Esse momento, em que as identidades são deslocadas e fragmentadas, não passou despercebido pelos artistas, estando presente tanto no conteúdo das letras, quanto na forma de construir a narratividade musical. Numa primeira instância, analisaremos a escolha estética dos artistas e se os recursos utilizados nas canções estão de acordo com o padrão instituído pela indústria fonográfica da época, procurando assim, compreender qual o significado dessa escolha num plano ideológico. Posteriormente, analisaremos a narratividade do texto, verbal e musical, pois acreditamos que os dois sistemas de signos podem ser compreendidos como discurso, almejando dessa forma, compreender os possíveis diálogos entre a materialidade verbal e materialidade musical. Ou seja, no que diz respeito à geração de sentido na canção, elementos como métodos de gravação, arranjos e interpretação são tão importantes quanto o que se evidencia na letra e na melodia. Por fim, buscaremos estabelecer relações entre as duas obras musicais selecionadas pontuando as convergências e divergências existentes.

### **O estudo do gênero canção e a contribuição de Luiz Tatit**

Verifica-se na literatura crítica/teórica que o estudo sobre canção tem obtido grande visibilidade, assim como seu teor crítico de investigação da realidade social. No entanto, não há consenso sobre seus métodos de análise. Investigar um objeto híbrido, que agrega necessariamente melodia, letra e arranjo instrumental, com os mesmos métodos que se analisa uma poesia, nos parece, no mínimo, assimétrico. Dessa forma, ao estudar canção popular, se faz necessário entender quais características imbricadas nessa linguagem estabelecem uma relação de distinção referente a outras linguagens.

Em primeiro lugar, partimos da seguinte premissa: canção e poesia são linguagens distintas, cuja qual, a primeira distingue por ser um texto sincrético que opera, simultaneamente, com dois ou mais sistemas de significação, o que não ocorre na segunda (TATIT, 2007). Claro que existem características muito próximas no quis diz respeito à letra da canção e a poesia, todavia, não basta saber escrever poesia para ser cancionista, tampouco não basta ser músico para criar canções. Quando um poeta está em seu momento criativo, na maioria das vezes, ele precisa se preocupar com algumas regras, como métrica, ritmo, rima, dentre outras. No caso do letrista de canção, ou melhor, do cancionista, ele tem que fazer com

que o materialismo verbal seja adequado ao que o materialismo musical solicita, ou seja, fazer com que a letra nos diga o mesmo que a melodia. Dessa forma, de acordo com o pesquisador cancional e compositor Luiz Tatit (2007, p. 104), é necessário “pensar a canção dentro de seus próprios recursos, dentro daquilo que o compositor realmente – e naturalmente – concebeu”, ou seja, a canção é uma proposta de “integração e não uma proposta de justaposição de linguagens paralelas” (p. 104). No entanto, de acordo com Monclar Valverde, a canção, enquanto forma musical e formato midiático,

[...] não se reduz ao feliz casamento entre palavra e música: a voz, pela singularidade de seu timbre, torna presente o corpo e o desempenho de alguém real; a melodia, a seu modo e sem dizer nada, conta uma história envolvente, quando não arrebatadora; o arranjo e a instrumentação, datam e localizam o acontecimento que se canta, conferindo concretude e familiaridade à ficção; as palavras enfim, formam o elo simbólico de uma comunidade de falantes que são anônimos, mas que se reconhecem, enquanto falantes (VALVERDE, 2008, p. 272-273).

Luiz Tatit, ao discorrer sobre o mundo dos cancionistas, traz a seguinte reflexão: “não importa tanto o que é dito mas a maneira de dizer [...]. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso” (TATIT, 2012, p. 9). E isso se aplica a qualquer manifestação artística, como a literatura, a dança, o teatro, ou mesmo, o cinema. Não é apenas um macaco jogando um osso para cima que tornou a sequência de Stanley Kubrick em *2001: Uma odisseia no espaço* imortal, mas a maneira como transcendeu uma simples ação e a transformou numa transição de milênios ao realizar um corte para uma nave espacial, ou seja, o que excede a ação é o que a torna especial.

Voltando à canção, o processo de transformar o que está presente na fala cotidiana, seja verbal ou musical, em algo artístico – mas que nos soe natural, como um canto que parece uma fala ou uma fala que parece um canto –, é o que caracteriza o cancionista, pois, “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” (2012, p. 9). Tatit defende a ideia de que toda canção é proveniente da fala, porém, não existe apenas um modelo de fala, há falas que “expressam sentimentos íntimos, outras expressam enumerações quase ritualísticas, outras elaboram uma espécie de argumentação, e outras, ainda, refletem automatismos decorrentes do hábito” (p. 12).

A teoria base dos estudos da canção desenvolvida por Tatit prevê três modelos de integração entre melodia e letra, sendo elas: a “passionalidade” (alongamento das vogais e desaceleração do andamento da música), a “tematização” (consoantes em *staccato* e progressão melódica mais veloz) e a “figurativização” (canto em forma de fala natural, a voz dentro da voz), em que, não necessariamente, manifestam-se em regime de exclusividade. No que se refere ao plano de expressão musical, ele trabalha com duas categorias, a “tessitura”, que está relacionada à altura, essas podem ter durações curtas ou expandidas, e o “andamento”, que está relacionado com a duração, podendo ser acelerado ou desacelerado. Esmiuçando esses modelos conceitualmente, temos:

### 1 – Passionalidade:

Quando prolonga sensivelmente a duração das vogais e amplia a extensão da tessitura e dos saltos intervalares, cai imediatamente o andamento da música, desvelando com nitidez e destaque cada contorno melódico [...]. É 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/ (TATIT, 2012, p.10).

### 2 – Tematização:

Mas o deslocamento pode ser no sentido inverso. Reduzindo a duração das vogais e o campo de utilização das frequências, o cancionista produzirá uma progressão melódica mais veloz e mais segmentada pelos ataques insistentes das consoantes. Os contornos são, então, rapidamente transformados em motivos e processados em cadeia. O centro de tensividade instala-se na ordenação regular da articulação, na periodicidade dos acentos e na configuração de saliências, muito bem identificadas como temas reiterativos [...]. A concentração de tensividade na pulsação, decorrente da reiteração dos temas, tende a um encontro com o gênero explícito: o xote, o samba, a marcha, o rock etc. É a vigência da ação. É a redução da duração e da frequência. É a música modalizada pela /fazer/ (p.10).

### 3 – Figurativização:

Assim como um ator que elabora exaustivamente um texto para dizê-lo com a máxima naturalidade, as entoações são cuidadosamente programadas para conduzir com naturalidade o texto e fazer do tempo de sua execução um momento vivo e vivido fisicamente pelo cancionista. Esse processo geral de programação entoativo da melodia e de estabelecimento coloquial do texto pode ser denominado figurativização por sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas [ou figuras] enunciativas. Pela figurativização captamos a voz que fala no interior da voz que canta (p. 21).

Para melhor compreensão, buscaremos procedimentos de integração entre letra e melodia como recursos que contribuirão para o desenvolvimento analítico e interpretativo das canções, no que se refere à criação dos sentidos.

### **Na Lira Paulistana: ditadura militar, indústria fonográfica e fragmentos**

Itamar Assumpção nasceu em 1949 em Tietê, interior de São Paulo, morou em Londrina no Paraná, onde iniciou sua carreira musical como baixista ao lado de Arrigo Barnabé. A princípio, começou a cursar contabilidade, mas, diante de seus conflitos pessoais, abandonou o curso e foi para o teatro. Em uma de suas apresentações, conhece Arrigo Barnabé, seu futuro parceiro de trabalhos. Em meados dos anos 70, radicou-se na cidade de São Paulo, local responsável pela nova safra de músicos independentes nomeada pela imprensa como Vanguarda Paulista.

Logo no início da canção *Cultura Lira Paulistana*, temos um trecho de *Luar no Sertão*, de João Pernambuco<sup>3</sup>, uma canção que se tornou hino do interior nordestino, marcada pelo sentimento de alguém que deixou a sua terra e foi viver na cidade onde o luar é ofuscado pela poluição. No entanto, concomitantemente, temos arranjos instrumentais característicos das canções de Assumpção, uma linha de baixo marcante – mesmo não ocupando mais a posição de baixista, ainda é responsável pela composição de suas linhas –, fragmentos de guitarra elétrica, instrumentos de sopro, trazendo luz ao diálogo da canção do campo com a música experimental, que é característica dos integrantes da Vanguarda Paulista.

Além dos diálogos campo/cidade grande, passado/presente, podemos observar uma mudança na forma de sentir a canção a partir de sua relação entre melodia e letra. Diferente de outras versões de *Luar no Sertão*, como a do cancionista Luiz Gonzaga ou a da intérprete Maria Bethânia, em que procedimentos característicos da passionalização se apresentam como um sentimento de perda de um luar que há muito não se via, na canção de Assumpção, marcada pela tematização, nos faz entender que existe um sentimento de reverência a algo que se foi, porém, mostra uma saída – a própria canção experimental apresentada, ou seja, é possível produzir novas canções de qualidade sem anular o que já foi feito. Para além do levantado, a canção de João Pernambuco vem como proposital citação para criar um efeito de sentido, Assumpção pretende destacar uma voz específica, essa que aparece em outras formas, como veremos adiante.

---

<sup>3</sup> Existe uma polêmica sobre a autoria da canção, em que Catulo da Paixão Cearense assumiu até seu falecimento ser o único compositor.

Embora Assumpção tenha almejado muito alcançar o sucesso, tendo produzido uma das obras mais próximas do grande mercado musical – dentre os integrantes da Vanguarda Paulista – e tenha recebido propostas de gravadoras, algo o impedia de construir sua carreira pelo lado de dentro da indústria de discos. Assumpção tinha uma escolha estética bem definida e uma imagem clara do que a indústria fonográfica exigia e, nesse sentido, construiu sua carreira da forma que podia, produzindo seus próprios discos e trilhando o caminho dos artistas independentes.

De suas composições, cremos ser a mais simbólica que evidencia a materialização deste sentimento, a canção *Cultura Lira Paulistana*, em que, não por acaso, tem o nome do espaço pelo qual circularam muitos dos artistas que estavam à margem da grande indústria de discos. Não muito depois, acabou se tornando um selo independente. Dessa forma, o teatro Lira Paulistana se transformou em sinônimo de resistência na canção de Itamar Assumpção. De acordo com Adriano Fenerick, é nesta canção que Itamar se dá conta dos resquícios da ditadura no âmbito da produção musical:

[...] a ditadura militar, ao ter criado as possibilidades da implementação de uma indústria cultural no país, instaurava a permanência da ditadura no âmbito da produção musical. Se durante os anos de chumbo a censura se fazia basicamente por um viés político, que afetava o lado estético, sem dúvida, após seu fim a ditadura [censura] passou a ser baseada nas ‘leis de mercado’ impostos pela nova indústria cultural, baseada em meios tecnológicos cada vez mais sofisticados. Nesse sentido, Itamar faz uma leitura da cultura [musical brasileira], mostrando como ela passou a ser tratada unilateralmente, apenas como mercadoria, embotando de certo modo a capacidade criadora, ou ao menos dificultando a sua difusão para o grande público. Ou seja, na visão de Itamar, a capacidade criadora – que sempre corre riscos, mas não abre mão de testar, de arriscar, de experimentar – cede lugar a um enorme avanço da ‘tiririca’ [o mato que impede que flores desabrochem]. Embora a música de consumo não seja no mercado uma concorrente direta com a música de caráter experimental [ou criativa], e Itamar certamente sabia disso, o que ele está criticando abertamente, em uma canção quase manifesto, é a decadência do gosto, que Arrigo Barnabé tão bem captou ao escrever o encarte do disco. A extrema decadência do gosto, do gosto musical, vem criando a impossibilidade cada vez maior de a música popular se tornar algo que vá além do mero entretenimento. É contra isso que Itamar se bate (FENERICK, 2007, p. 152-153).

Para Fenerick (2007), essa canção é um resumo de toda a crítica da Vanguarda Paulista a decadência do gosto dos anos 90, período em que Francisco Everardo Oliveira Silva, mais conhecido como Tiririca, vendia 1,5 milhões de cópias, por meio de execuções exaustivas de *Florentina* – canção marcada pelo ritmo nordestino – pelas rádios. Assumpção, em forma de verso, relaciona essa mesma tiririca – planta que impede as flores desabrocharem – com o Tiririca – cantor

que via a música como mero entretenimento –, ao trazer a seguinte expressão “onde era Ataulfo tropicália / Monsueto dona Ivone Lara campo em flor / Ficou tiririca pura”.

Assumpção percebeu que somos confrontados por uma gama de diferentes identidades, dentre as quais, podemos fazer uma escolha; como também, percebeu que a indústria cultural já fazia uso dessa estratégia para sua autopromoção e perpetuação do processo de padronização das identidades (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p. 1). Para Stuart Hall (2011, p. 75), esse fenômeno se dá quando a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, profundamente marcado em grandes centros urbanos, pelas imagens midiáticas e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições que parecem flutuar livremente. Acompanhemos a letra da canção *Cultura Lira Paulistana*:

Pobre cultura a ditadura  
Pulou fora da política  
E como a dita cuja é craca é crica  
Foi grudar bem na cultura  
Nova forma de censura  
Pobre cultura como pode se segura  
Mesmo assim mais um pouquinho  
E seu nome será amargura ruptura sepultura  
Também pudera coitada representada  
Como se fosse piada  
Deus meu por cada figura sem compostura  
Onde era Ataulfo tropicália  
Monsueto dona Ivone Lara campo em flor  
Ficou tiririca pura  
Porcaria na cultura tanto bate até que fura  
Que droga merda  
Cultura não é uma tchurma  
Cultura não é tcha tchura  
Cultura não é frescura  
A brasileira é uma mistura pura uma loucura  
A textura a brasileira é impura mas tem jogo de cintura  
Se apura mistura não mata cura  
Cultura sabe que existe miséria existe fartura e partitura  
Cultura quase sempre tudo atura  
Sabe que a vida tem doce e é dura feito rapadura  
Porcaria na cultura tanto bate até que fura  
A cultura sabe que existe bravura agricultura  
Ternura existe êxtase e agrura noites escuras  
Cultura sabe que existe paúra botões e abotoaduras  
Que existe muita tortura  
Cultura sabe que existe cultura  
Cultura sabe que existem milhões de outras culturas  
Baixaria na cultura tanto bate até que fura  
Socorro elis regina

Revista Língua & Literatura, v. 19, n. 34, jul./dez. 2017.

A ditadura pulou fora da política  
E como a dita cuja é craca é crica  
Foi grudar bem na cultura  
Nova forma de censura  
Pobre cultura  
Como pode se segura  
Mesmo assim mais um tiquinho  
Coitada representada  
Como se fosse um nada  
Deus meu por cada feiúra  
Sem compostura  
Onde era pixinguinha elizeth macalé e o zé kéti  
Ficou tiririca pura  
Só dança de tanajura  
Porcaria na cultura tanto bate até que fura  
Que pop mais pobre pobre pop

Analisando a canção, à luz dos ensinamentos de Tatit, o primeiro aspecto que nos salta aos olhos é a tematização, no entanto, todas as outras vozes nos parecem, no mínimo, fragmentos que foram jogados ali por acaso, um apanhado de canções. Pequenas linhas de guitarra elétrica, sequências melódicas soltas, fragmentos de metais, porém não há estranhamento, existe uma espécie de conversa cotidiana cadenciada, em que muitas pessoas falam ao mesmo tempo. E isso não se exprime apenas na linguagem musical, na linguagem verbal, outras vozes se fazem ouvir, como as *backings vocals*, os vocais feitos pelo próprio Assumpção, as vozes inarticuladas (BERRETTINI, In FARIA, 2013) como risadas e gritos – é interessante notar que estes momentos de reações sonoras estão sempre em diálogo com a letra, como a risada em relação à palavra piada ou o grito em relação à palavra tortura –, palavras que são vocalizadas ao mesmo tempo causando confusão, etc. Todo esse sentimento de fragmentação, característico do nosso momento histórico, é transferido por Assumpção por meio da construção narrativa musical e verbal. E é nesse ponto que outro recurso ganha brilho, a figurativização. O que temos aqui é um sistema que não respeita as tônicas para começar um verso. Ele é desordenado, irregular, característico da fala cotidiana. O fato de haver poucas repetições aproxima cada vez mais a canção de sua origem, a entoação, “a voz que fala no interior da voz que canta” (TATIT, 2012, p. 21).

De acordo com o pesquisador e músico José Miguel Wisnik (2002), outro ponto importante para a geração do sentido na canção está em aspectos como “crescendos” e “diminuídos” da intensidade. Dessa forma, “sua conotação primeira, isto é, a sua semântica básica, está ligada justamente a estados de excitação energética, sempre dentro da margem de ambivalência – ou multivalência – em que se inscreve todo e qualquer sentido em música” (WISNIK, 2002, p. 25). Na



canção de Itamar, há, em alguns momentos na dinâmica da música, este “crescendo” que vai sendo construído para depois voltar a um tipo de monotonia instrumental – ver entre os 40” a 1’12” ou 2’50” a 3’22”. Este movimento em que a intensidade aumenta, nos faz, sem darmos conta, voltar uma atenção maior para os trechos da letra destacado. Para Wisnik (2002, p. 25-26), “falta ou excesso de intensidade [...] são índices diferenciais de força – potenciômetro das medidas humanas diante dos movimentos do mundo”. Em nosso caso, os momentos verbais que ganham destaque pelo “crescendo” da intensidade, podem ser interpretados como um índice para a temática que acreditamos ser central na canção, a situação do gosto musical na década de 90 em relação às vozes que Itamar cita como modelo.

O mexicano Rodrigo González parte de um contexto sociocultural muito distinto e ao mesmo tempo muito próximo de Itamar Assumpção. A confluência de vozes pertencentes à globalização também estava presente no seu cotidiano, embora não tenha sofrido o peso de uma ditadura – pelos menos não nos moldes dos outros países da América Latina –, as leis do mercado fonográfico também estavam presentes e foi este o foco de sua reflexão, assim como a cidade, o tempo e o ser.

### **Em tempo de híbridos: globalização, meios massivos de comunicação e o rancho eletrônico**

Rodrigo González nasceu em 1950 na cidade de Tampico, Tamaulipas, um porto do Golfo do México, um estado que possui tradições culturais milenares. Posteriormente, como muitos artistas, migrou para Veracruz – outro polo de tradições folclóricas –, onde cursou Psicologia na Universidade Estadual. Em meados dos anos 70 se radica na Cidade do México, grande centro de produção da indústria cultural. Podemos notar que Rodrigo González, além de ter passado toda sua formação em cidades de pequeno e médio porte, teve um forte contato com as tradições culturais, tendo transferido isso para suas canções. O encontro entre polos, que ao primeiro olhar seriam opostos, fica evidente desde sua autodenominação:

[...] rockantovero. Desde su híbrida etimología, el concepto está impregnado de la esencia del cantautor. Remite al rock, como corriente musical en general, pero para diferenciarse expresamente de un rocanrolero común; aquí se funde la palabra – en inglés – con la idea del trovador. Que no por nada va el hombre por la calle con sus dos instrumentos musicales a mano, cuerda y viento, como en otros tiempos, lugares y circunstancias, iban rapsodas o juglares cantando y divirtiendo por otras ciudades. González no sólo emplea el prefijo ‘rock’ para esa especie de oficio ambulante, sino también para su nombre artístico, Rockdrigo (RUEDAS, 2013, p. 2).

Diferente de Assumpção, que nunca se considerou parte da Vanguarda Paulista ou de nenhum outro tipo de movimento, Rockdrigo, junto a outros artistas urbanos, como Roberto González e Rafael Catana, deram início ao movimento chamado Rupestre. Tal movimento teve início em 1983 como uma nova onda musical e literária, que partia do princípio de produzir canções simples, acompanhadas unicamente do violão, teclado ou gaita, tendo a letra como principal ferramenta. Apresentando-se muitas vezes de forma complexa e “anticomercial”, direcionadas à crítica política e à denúncia social do sistema. Com o movimento recém formado, Rodrigo González escreve o *Manifiesto Rupestre*, contendo o que para ele, significava o movimento:

No es que los rupestres se hayan escapado del antiguo Museo de Ciencias Naturales ni, mucho menos, del de Antropología; o que hayan llegado de los cerros escondidos en un camión lleno de gallinas y frijoles. Se trata solamente de un membrete que se cuelgan todos aquellos que no están muy guapos, ni tienen voz de tenor, ni componen como las grandes cimas de la sabiduría estética o [lo peor] no tienen un equipo electrónico sofisticado lleno de sinters y efectos muy locos que apantallen al primer despistado que se les ponga enfrente. Han tenido que encuevarse en sus propias alcantarillas de concreto y, en muchas ocasiones, quedarse como el chinito ante la cultura: nomás milando. Los rupestres por lo general son sencillos, no la hacen mucho de tos con tanto chango y faramalla como acostumbran los no rupestres pero tienen tanto que proponer con sus guitarras de palo y sus voces acabadas de salir del ron; son poetas y locochones; rocanroleros y trovadores. Simples y elaborados; gustan de la fantasía, le mientan la madre a lo cotidiano; tocan como carpinteros venusinos y cantan como becerros en un examen final del conservatorio (GONZÁLEZ).

Podemos observar que González tinha uma escolha bem definida da estética que permearia suas canções, assim como tinha certa clareza da função social/cultural/política do Movimento Rupestre – que, em primeira instância, assumiria uma posição de resistência frente a uma sociedade com visão muito conservadora da cultura e se manifestaria por meio da produção de canções com poucos recursos e com conteúdo crítico. González, assim como Assumpção, almejava ganhar reconhecimento pelo seu trabalho e fazer sucesso, mas estava totalmente insatisfeito com o que se passava dentro da grande mídia, principalmente, no que se referia ao espaço de experimentação.

Na canção *Tiempo de Híbridos*, González, de forma irônica, faz um contraponto entre a hibridação cultural, característica de países latino-americanos, e o sistema globalizado de modernidade e industrialização. De acordo com Hall, os processos globais tendem a enfraquecer formas nacionais de identidade cultural,

[...] a tendência em direção a uma maior interdependência global está levando ao colapso de todas as identidades culturais fortes e está produzindo aquela fragmentação de códigos culturais, aquela multiplicidade de estilos, aquela ênfase no efêmero, no flutuante, no impermanente e na diferença e no pluralismo cultural (HALL, 2011, p. 73-74).

Tais mudanças não passam despercebidas pelo cancionista. O trecho que inicia a letra na canção de González se refere ao espaço das novas redes de comunicação, de um tempo em que países pobres passam por um processo de infiltração cultural. Para Hall, as pessoas que moram nessas pequenas aldeias do “Terceiro Mundo”, podem receber na privacidade de sua casa, mensagens e imagens de culturas ricas, por meio de TVs e Rádios portáteis, prendendo-as no que ele viria a chamar de “aldeia global” das novas redes de comunicação, o mesmo “rancho electrónico / con nopales automáticos” de González. Segundo Hall,

[...] foi a difusão do consumismo, seja como realidade, seja como sonho, que contribuiu para esse efeito de ‘supermercado cultural’. No interior do discurso do consumismo global, as diferenças e as distinções culturais, que até então definiam a *identidade*, ficam reduzidas a uma espécie de *língua franca* internacional ou de moeda global, em termos das quais todas as tradições específicas e todas as diferentes identidades podem ser traduzidas. Este fenômeno é conhecido como ‘homogeneização cultural’. Em certa medida, o que está sendo discutido é a tensão entre o ‘global’ e o ‘local’ na transformação das identidades. (p. 75-76).

A tensão entre o global e o local, assim como o poder que o primeiro tem sobre o segundo, está presente na estratégia de González, pois se utiliza destas mesmas forças ao trazer para o rock nacional mexicano – que até o momento estaria mais preocupado em fazer versões de músicas norte-americanas – elementos da tradição local. Nesse sentido, Ana María Ochoa, leva o debate para a questão dos gêneros musicais locais em relação aos meios de distribuição globais:

[...] sí podemos afirmar que la tecnología digital está jugando un papel crucial en la alteración de los modos de transmisión de dichas músicas y la manera como definimos las fronteras de los géneros musicales de lo local, así también el *sensorium* mismo de percepción de lo sonoro. Por una parte, vemos que juega un papel crucial en la transformación de los modos de circulación de lo sonoro. Esto implica que una de las dimensiones que se altera más profundamente es la relación entre lugar, música y memoria. Históricamente la noción misma de músicas locales o folclore, se ha constituido en torno a la idea de una territorialidad claramente delimitada y un nosotros claramente establecido. Con los nuevos modos de circulación de la música, estas dimensiones entran en cuestión, y es cada vez más difícil postularlas como ámbito que define, a priori, de lo sonoro local. Esto no

depende de que las músicas locales cambien o no debido a su ingreso a una circulación grabada (OCHOA, 2003, P. 24).

Se por um lado a canção de González é uma crítica ao discurso homogeneizante da globalização e da incorporação da cultura estrangeira de forma irreflexiva, por outro lado ele se mostra um sujeito do seu tempo. Assim como fica sugerido na sua autodenominação, ele realiza em sua canção esse encontro entre campo e cidade, arcaico e científico, tradicional e moderno, natural e eletrônico, não como oposto que seriam incompatíveis, mas como processos culturais que se integram em meio ao emaranhado cultural da contemporaneidade.

A seguir, a letra da canção *Tiempo de Híbridos*:

Era un gran rancho electrónico,  
con nopales automáticos,  
con sus charros cibernéticos  
y sarapes de neón.  
Era un gran pueblo magnético,  
con marías ciclótónicas,  
tragafuegos supersónicos,  
y su campesino sideral.  
Era un gran tiempo de híbridos.  
Era Medusa anacrónica,  
una rana con sinfónica  
en la campechana mental.  
Era un gran sabio rupéstrico  
de un universo doméstico,  
pithecanthropus atómico, era  
líder universal.  
Había frijoles poéticos, y también  
garbanzos matemáticos  
en los pueblos esqueléticos, con sus  
guías de pedernal.  
Era un gran tiempo de híbridos,  
de salvajes y científicos  
panzones, que estaban tísicos  
en la campechana mental,  
en la vil penetración cultural,  
en el agandalle trasnacional,  
en lo oportuno norteño imperial,  
en la desfachatez empresarial,  
en el despiporre intelectual,  
en la vulgar falta de identidad.

No que diz respeito aos estudos desenvolvidos por Luiz Tatit, González passa por dois procedimentos que se alternam e se iluminam num mesmo campo sonoro. A introdução, assim como a primeira metade da canção, por meio de um andamento desacelerado e uma tessitura

expandida nos remete a canções melancólicas do homem do campo, em que fica mais evidente a partir do alongamento das vogais no final dos versos. A passionalização neste caso, por meio da ironia, apresenta-se como uma crônica de uma época muito distante da nossa realidade. No entanto, simultaneamente, a melancolia não é de quem está narrando algo fantasioso, mas de quem vive aquela realidade. González sente o peso da globalização e das leis do mercado musical regida pela penetração cultural em sua própria pele: era uma pessoa que, como todos do seu tempo, estava enfermo “en la vil penetración cultural/ en el agandalle trasnacional”, “en lo oportuno norteño imperial/ en la desfachatez empresarial”, en el despiporre intelectual/ en la vulgar falta de identidad”.

O andamento e a tessitura, gradativamente, vão se transformando no inverso, dando espaço para tematização; em outras palavras, inicia-se com um ritmo característico do campo e, sem uma ruptura clara, vai dando espaço para as batidas marcadas do *rock'n roll*. Podemos observar uma espécie de despertar quando ocorre a transição entre passionalização e tematização, representados, subsequentemente, pelo sentimento de melancolia quanto a uma realidade e a prática da denúncia social. González, consciente do mundo a sua volta, ao trazer essa mescla – tanto na letra quanto na melodia – entre o campo e a cidade, realiza uma fábula de seu tempo.

Diferentemente da anterior, esta canção preza pela sonoridade acústica, mas também harmonia, melodia e forma são mais tradicionais, de estilo *folk*, ou o que chamamos na América Latina de balada *rock*. A canção anterior tem uma forma cíclica, é mais dissonante e sai bastante deste tipo de sonoridade. Elas têm mais de 10 anos de distância – tendo em vista a data de lançamento –, mas acreditamos que as escolhas de timbres podem ser mais estéticas e políticas e não tanto pela distância cronológica, pois em 1986 já se experimentava com as sonoridades elétricas e eletrônicas. De acordo com Ana María Ochoa, na atualidade, a ideia de gênero segue sendo vital como margem organizativa dos estudos sobre canção popular, no entanto, vem sendo questionadas. Encontramo-nos em um momento “disciplinario paradójico: los géneros musicales continúan siendo categorías operativas de creación artística y de uso analítico, pero la unidad de la noción de género como concepto claramente definido, ha sido cuestionada” (OCHOA, 2003, p. 84).

### **Considerações finais**

As canções de Itamar Assumpção e Rodrigo González ocupam um papel fundamental na canção popular de seus respectivos países. Mesmo não estando inseridos no quadro fechado da indústria fonográfica ou, justamente por não habitarem este nicho mercadológico, tiveram maior

espaço criativo para explorar a experimentação, alargando o universo de possibilidades, principalmente, no que se refere à interação verbal/musical. Ambos cancionistas trouxeram contribuições significativas sobre o momento sociocultural que os circundavam. Por meio da exploração dos recursos linguísticos e musicais, proporcionaram-nos uma vasta produção musical, carregadas de elementos sobre o imaginário popular que na interação desses dois sistemas de linguagem criaram novas formas de leituras. Mas apesar de estarem fora da grande indústria, não conseguiram se isentar do peso da globalização e das leis de mercado, para este enfrentamento, os dois artistas elaboram estratégias estéticas e narrativas em que aproximam suas produções musicais do regional e do não padronizado, sem esquecer o tempo-lugar em que estavam inseridos.

O que temos, são duas obras que transparecem a própria forma de se sentir do nosso tempo, fragmentado e carregado de inúmeras identidades. De acordo com Hall (2011), à medida que o sistema de significação e representação cultural se multiplicam – como as relações entre campo e cidade, tradicional e moderno, natural e eletrônico –, “somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente” (HALL, 2011, p. 13). González e Assumpção habitam esse momento de multiplicação cultural. Embora a mistura de identidades esteja presente em suas obras – como resquícios do pop e do *rock* à canção do campo e da música experimental –, ambos defendem um modelo específico de cultura, uma cultura que não é tratada unilateralmente apenas como mercadoria.

Mesmo oriundos de contextos e espaços diferentes, as canções *Cultura Lira Paulistana* de Assumpção e *Tiempo de Híbridos* de González, trazem estruturas narrativas musicais semelhantes, como o encontro de elementos da canção folclórica (ou canção popular) com a canção contemporânea, como o *rock*. No que se refere à estrutura verbal, também tiveram reflexões e construções estruturais convergentes, trazendo o encontro das identidades, não como forças que se repelem, mas que coexistem em meio às tensões e muitas vezes abrem espaço a novas criações. Nosso intuito do estudo apresentado não é descobrir se os cancionistas agiram de maneira consciente nas relações elencadas, nem buscar alcançar, no estudo do discurso musical, o mesmo grau de objetividade presente no discurso verbal, mas evidenciar que a junção de elementos como métodos de gravação, arranjos, melodia e letra podem sim, mudar a construção do sentido.

**Abstract:** This article presents an analytical and interpretative study of the songs *Cultura Lira Paulistana* (1998) by Itamar Assumpção and *Tiempo de Híbridos* (1986) by Rodrigo González, in

Revista Língua & Literatura, v. 19, n. 34, jul./dez. 2017.

order to establish the connections between those musical works, pointing out their convergent and divergent elements. Based on a perspective in which the verbal and the musical materiality of the song genre are inseparable, lest it be transformed into another genre, this study seeks to understand the effects of meaning engendered by this dialogue. By means of textual and discursive marks we intend, thus, to evince both the relation between the elements that shape the works and the interpretation of meaning of this structure in relation to Brazil and Mexico's historical processes. In order to do so, our research lies on the theoretical framework produced by Luiz Tatit about the songwriter and the study developed by Stuart Hall (2001) regarding the contemporary subject.

**Keywords:** Song Genre. Songwriter. Itamar Assumpção. Rodrigo González.

## Referências

ADORNO, Theodor. W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ASSUMPÇÃO, Itamar. Cultura Lira Paulistana. In ASSUMPÇÃO, I. *Pretobrás*. Atração, 1998.  
FARIA, Fernando Mesquita de. *Poética da penúria: o ator beckettiano*. Tese (doutorado em Literatura). Florianópolis: Ufsc, 2013.

FENERICK, José Adriano. *Façanhas às próprias custas: a produção musical da Vanguarda Paulista (1979-2000)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

GONZÁLEZ, Rodrigo. El manifiesto Rupestre. *Net. Rockdrigo: el profeta del nopal*. Disponível em: <[http://www.rockdrigo.com.mx/textos\\_rockdrigo.html#1](http://www.rockdrigo.com.mx/textos_rockdrigo.html#1)> Acesso em: 10 nov. 2016.

GONZÁLEZ, Rodrigo. Tiempo de Híbridos. In GONZÁLEZ, R. *El Profeta del Nopal*. Ediciones Pentagrama, 1986.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

OCHO, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*. 1. ed. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.

RUEDA, Jesús Nieto. *El camino del "rockantrovero" Rodrigo González*. Revista Plop, 2013.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2012.

TATIT, Luiz. *Todos Entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

VALVERDE, Monclar. Mistérios e encantos da canção. In MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (Orgs.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Revista Língua & Literatura, v. 19, n. 34, jul./dez. 2017.