

As transposições parodística e estilística nas regravações de canções brega*

Vinícius Façanha**

Artur da Silva Barbosa***

Resumo: Este artigo surge da tentativa de compreender melhor o fenômeno por qual passam certas canções estigmatizadas, que, ao serem gravadas por intérpretes considerados como de maior prestígio cultural, passam a ser consumidas como produções artísticas de “bom gosto”. Focalizando nossa pesquisa na regravação de canções bregas, compreendemos esse processo de transposição como um fenômeno intertextual, podendo ser construída como paródia e estilização (Discini, 2004). Além disso, as distintas sanções que as regravações de uma canção recebem são fruto de um processo sócio-histórico, que Tatit (2004) traduz em termos de triagem e mistura. A construção da identidade de uma determinada canção, avaliada como brega, é definida por uma série de efeitos de sentido que procuramos demonstrar pela análise, com base na semiótica elaborada por Tatit (1994), de duas canções bregas que foram gravadas por intérpretes de outros estilos: “Eu vou tirar você desse lugar”, nas versões de Odair José (1995) e Los Hermanos (2002), e “Sozinho”, de Peninha (1997) e Caetano Veloso (1998).

Palavras-chave: canção popular; música brega; intertextualidade; semiótica.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2021.184652>.

** Mestrando em Linguística no Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, CE, Brasil. E-mail: vfacanha99@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8642-248X>.

*** Graduando em Letras Português na Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, CE, Brasil. E-mail: artursilva2b@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1939-6645>.

Introdução

As inquietações que movem este trabalho partem da constatada polissemia do termo “brega”. Costumeiramente, a construção do sentido desse termo dá-se em oposição ao que é valorizado como produto de “bom gosto” por determinada elite cultural. Na maioria das vezes, é considerado brega o produto artístico que vem das classes populares, mas que, aos olhos das instâncias consagradoras do “bom gosto”, não pode ser classificado como folclore, tampouco apresenta-se suficientemente elaborado a ponto de poder merecer habitar o espaço reservado aos produtos da “alta cultura”, do *cult*.¹ No entanto, não é raro ver uma canção transitar de um campo para outro. Na história da música brasileira, por exemplo, algumas canções receberam a pecha de brega numa determinada época e, posteriormente, migraram para o reduto do *cult*, sendo sancionadas como de “bom de gosto”, como, por exemplo, as versões de Caetano Veloso para “Sonhos”, de Peninha, ou “Você não me ensinou a te esquecer”, de Fernando Mendes.

Nessa transição entre gravações, o cancionista mobiliza vários recursos diccionais com o objetivo de manipular a substância da canção para aproximá-la de seu estilo, mas, claro, sem destruir o núcleo nevrálgico que a caracteriza. Com isso, a canção não perde sua identidade, mas vê-se adensada de novos conteúdos investidos pelo novo intérprete. Esse movimento de transposição levanta, no entanto, alguns questionamentos que pretendemos responder ao longo deste trabalho. Perguntamo-nos, por exemplo: ao ser regravada, a canção necessariamente se distancia do reduto brega para aproximar-se do *cult*? Ou é possível a canção perder algumas características do brega sem no entanto afirmar-se como de bom gosto?

Antes de tudo, vale nos apropriarmos da conceituação do brega. Para esse fim, apoiamo-nos na concepção de Tatit (2004) sobre a história da canção brasileira, a partir dos movimentos de triagem e mistura da semiótica tensiva (Zilberberg, 2004). Para analisar a relação intertextual que sustenta as gravações, partiremos do estudo de Discini (2004). Segundo a autora, as relações intertextuais podem ser homologadas às relações semânticas do quadrado semiótico. Essa dinâmica parece ser aplicada às identidades e aos estilos produzidos pelos textos, inclusive cancionais, como é o caso de Saraiva (2012) ao propor um estudo semiótico das canções do Pessoal do Ceará.

Com a intenção de verificar as diferenças e semelhanças entre a canção original e sua regravação em direção a um outro estilo, principalmente um estilo que lhe é considerado contrário, utilizaremos a semiótica da canção, criada por Tatit (1994). O autor constrói sua teoria a partir de três categorias de análise: a

¹ Utilizaremos o termo “cult” de maneira arbitrária para recobrir o valor que se constrói em oposição ao valor “brega”. Não promovemos nenhum juízo de valor sobre a qualidade dessas canções, apenas nos apropriamos da designação feita por determinados grupos sociais. Ressaltamos ainda que essa determinação sofre variações em diferentes setores e estratos da sociedade.

tematização, a passionalização e a figurativização. Na categoria temática, temos as canções de enunciado conjuntivo, de andamento acelerado, que privilegiam os ataques consonantais em detrimento dos alongamentos das sílabas melódicas. Na categoria passional, temos canções de enunciado disjuntivo, de andamento lento, que privilegiam o alongamento das sílabas e o preenchimento vertical da tessitura. Na figurativização, temos a inserção de elementos de entonação da fala cotidiana estabilizados pela melodia. Serão analisadas duas canções bregas e suas respectivas regravações: “Eu vou tirar você desse lugar”, nas versões de Odair José (1995) e Los Hermanos (2002), e “Sozinho”, nas de Peninha (1997) e Caetano Veloso (1998).²

1. O Brega na canção brasileira

Parece-nos consensual que o termo “brega” seja de difícil conceituação, principalmente quando relacionado à música brasileira. Por vezes, sua acepção está próxima do “cafona”, do “mau gosto”, do “pouco elaborado” e do “exagero deslegante”, orientações que carregam em si uma desvalorização, seja social, artística e por vezes mercadológica. Se, como postula a semiótica francesa, toda significação constrói-se por meio de diferenças, de oposições, então é de se supor que a concepção de brega constrói-se em detrimento do que é valorizado em determinado momento histórico.

Uma rápida consulta ao dicionário revela as seguintes definições para o lexema brega: “que ou quem não tem finura de maneiras; cafona”, “de mau gosto, sem refinamento, segundo o ponto de vista de quem julga”, “de qualidade reles, inferior” (Houaiss, 2009), apontando para a constituição de um possível núcleo sêmico comum aos diferentes usos do termo. Alguns conteúdos parecem compreender as diferentes utilizações da palavra brega. Uma definida pela assunção de limites expressos no par exagerado/contido. Outra moldada por um conteúdo definido qualitativamente pela distinção entre inferior e superior. É de se notar que essas duas acepções pressupõem uma comparação avaliativa, de forma tal que o valor disforizado tende a recair sobre o brega em cada um desses usos.

Tal disforização parece se confirmar na constituição da música nacional, em que brega aparece como forma de designar determinada produção cancional excluída por uma das triagens descritas por Tatit em *O século da canção* (2004), ao analisar a história da música brasileira por meio dos operadores da

² A escolha das canções analisadas deu-se por terem suas versões originais interpretadas por nomes comumente associados ao brega (Odair José e Peninha), tanto no discurso popular quanto em pesquisas dedicadas à música nacional (cf. Cabrera, 2017; Fonseca, 2015; Severiano, 2008; Tatit, 2004). Quanto à atribuição dos intérpretes como representantes do polo oposto sob a denominação de *cult*, apontamos para o que diz Fonseca (2015, p. 14) no que se refere ao movimento de Odair José em direção ao rock como uma passagem a um “panorama cultural menos rígido e ‘borrado’ [...], pela ideia do *cult*”. Além disso, Fonseca (2015, 87) reproduz uma fala do cantor Zeca Baleiro que indica justamente a impressão de uma “aura de prestígio” que uma canção de Peninha recebe ao ser regravada por Caetano Veloso, demonstrando que no discurso dos cancionistas essa concepção se faz presente em alguma medida.

extensidade: processos de triagem e processos de mistura. Para o autor, o primeiro é caracterizado pelo processo de *extração* e, como tal, tem sua atuação marcada por uma “intervenção cultural e, portanto, de demarcação histórica” (Tatit, 2004, p. 93). Já o segundo, sua contraparte, opera, principalmente, por um processo de *assimilação*, o qual tem a inclusão de valores como resultado, normalmente encarada de maneira positiva.

Um desses processos de triagem foi operado na década de 1950, em parte pela produção musical ligada ao público jovem, impulsionada pela influência cultural norte-americana que crescia no Brasil por meio de bens de consumo, do cinema hollywoodiano, de ritmos como o *jazz*, e, em maior parte, pelo projeto musical da bossa nova. Esta, sobretudo nas figuras de Tom Jobim e João Gilberto, tentou empreender um combate aos excessos na canção, seja em sua dimensão melódica, seja na letra, para a construção de uma “canção absoluta”. Dessa forma, ela proporcionou uma triagem de “ordem estética, cujo gesto fundamental de eliminação dos excessos passou a ser constantemente reconvocado pelos agentes musicais toda vez que se faz necessário sanear alguma ‘exorbitância’ no mundo da canção” (Tatit, 2004, p. 101) e que incidia naquele momento sobre o samba-canção.

A *extração* do samba-canção e, por extensão, do canto *passionalizado* da esfera da dita música “de bom gosto” ocorreu por meio da triagem promovida pela bossa nova. Esse movimento parece ser o germe para o surgimento da chamada música brega, pois delega as canções altamente passionais para um reduto de desprestígio, em detrimento da valorização da bossa nova. Afinal, segundo Tatit (2004, p. 100), esse ritmo pode ser caracterizado por “produções melodramáticas”, “música de dor-de-cotovelo”, “estética do excesso”, “sentimentalismo desenfreado beirando à pieguice” e, com relação à melodia, por possuir “contornos mirabolantes” e “soluções orquestrais dramáticas”. Essas observações mostram que se encontra, nessas produções, a presença de conteúdos atinentes ao lexema *brega*: o excesso e a tendência à emotividade exacerbada.

Do final da década de 1950 até a década de 1970, o brega teve seu momento de surgimento e amadurecimento como uma vertente própria do nosso cancionário nacional. Segundo Severiano (2008, p. 434), “beneficiada nos anos 70 pelo crescimento da indústria fonográfica, a canção brega ampliou seus limites incorporando novos ritmos e ficou mais *kitsch*, antecipando tendências que iriam imperar nas décadas seguintes”. Ela teve entre seus principais representantes na época: Nelson Ned, Waldick Soriano, Odair José, Agnaldo Timóteo e Claudia Barroso. Todos eles com repertório de canções repletas de conteúdos emotivos e cantos passionais, em certa medida uma herança do estilo dos intérpretes do samba-canção da primeira metade do século XX.

Esse movimento pelo qual o brega passou (e continua passando) parece-nos ser influenciado pela mudança no cenário musical brasileiro no fim da década

de 1970 e início da de 1980, promovida pela operação de *mistura* do gesto tropicalista. Segundo Tatit (2004, p. 57), “o tropicalismo identificou e prestigiou os traços da cultura brasileira que emanava das manifestações habitualmente recalçadas ou rejeitadas pelos grupos de demarcação”, de forma que as fronteiras entre os gêneros musicais começaram a ficar cada vez mais esparsas e as produções oscilavam por entre eles. Por conseguinte, as características das canções bregas passaram a ser adotadas por produções de outros gêneros, além de canções estigmatizadas serem gravadas por intérpretes aclamados, como Caetano Veloso, por exemplo. Essas interpretações propõem diferentes elos entre melodia e letra que, por vezes, deixam em relevo conteúdos antes ignorados.

2. Identidade e intertextualidade na regravação

Acreditamos que a regravação de uma canção corresponde à produção de um texto marcado pela intertextualidade na medida em que seu produto está intimamente ligado à versão original,³ ou seja, a outro texto. Dessa forma, recorremos a Discini (2004), em que se pode encontrar uma base para pensar os fenômenos intertextuais no âmbito da semiótica greimasiana. Para a autora, os diferentes tipos de intertextualidade podem ser homologados às relações da sintaxe fundamental.

Partindo das formulações de Discini em *Intertextualidade e conto maravilhoso* (2004), propomos uma reorganização das categorias intertextuais distribuídas no quadrado, para contemplar as transposições de canções no universo brega/*cult* (ver Figura 1). Dessa forma, entendemos por estilização as regravações em que o sujeito-enunciador transita entre os valores de ambos os redutos. Instaura-se uma disputa tensiva na qual estilos opostos competem pela dominância.

Figura 1: Quadrado semiótico das relações intertextuais.



Fonte: adaptado de Discini, 2004.

³ Ressaltamos que, apesar de que a nova gravação de uma canção possa ser tomada independente de qualquer outra versão, nosso estudo foca-se justamente sobre tal objeto quando percebido como uma regravação.

Por sua vez, a paródia é tradicionalmente vista como a subversão do texto-base, que como afirma Discini (2004), destrói o enunciado primário através de contraposições isotópicas, gerando humor. Para nossos fins analíticos trataremos a paródia como termo neutro. Nele o sujeito-enunciador protege sua face dos conteúdos vinculados à peça cancional, assumindo um tom crítico e zombeteiro, negando tanto os valores *cults* quanto os bregas, assim, não tendo, de fato, que se assumir como membro de um ou de outro reduto. Enquanto Discini (2004) consegue verificar entre o texto original e sua variante relações propriamente contrárias ou contraditórias, acreditamos que, no caso da regravação de canções bregas, as novas versões dificilmente libertam-se totalmente do estigma que possuíam. Dessa forma, parece-nos mais adequado pensar em “disputa de forças” entre os valores dos estilos das diferentes interpretações.

Há nesses processos de regravação uma dinâmica entre *identidade e alteridade*, na qual estão em jogo valores cancionais erigidos por determinada instância social sancionadora como pertencentes a esta ou aquela produção musical. Para Saraiva (2012), os simulacros identitários construídos pelo sujeito do discurso são “o resultado das operações de abertura e fechamento e de triagem e mistura agenciadas em discurso”. Tais operações ocorrem em função de uma “base axiológica” e de um “fundo tensivo” que simulam nos discursos o sujeito em sua “dimensão sócio-histórica e individual, respectivamente” (Saraiva, 2012, p. 101), ou seja, em relação à dinâmica social de sanções e pertencimento a determinados grupos. Desse modo, a identidade do sujeito produtor é sempre discursiva e interdiscursiva, de forma que a tensão que se estabelece entre uma canção brega e outros estilos cancionais é o que define a sua identidade.

O brega assume sua identidade em oposição à contenção e ao refinamento de outras propostas cancionais, principalmente à identidade bossa nova, tanto no componente linguístico quanto no melódico. Na letra, temas em torno da desilusão amorosa são recobertos por figuras disfóricas (por exemplo: a traição, o lamento, o amor impossível, o desejo não correspondido...) acompanhadas de estados passionais perturbadores de um sujeito disjuncto de seu objeto de desejo ou temendo que essa disjunção venha a acontecer. Ademais, os elos estabelecidos com a melodia apostam em passionalizações extremas, percorrendo grandes espaços da tessitura e alongando sílabas ou células melódicas inteiras, com a valorização dos contornos e acentuação do timbre, que vão ao encontro das aflições enunciadas.

Se, ao propor novos elos entre melodia e letra para uma canção estigmatizada, o cancionista opera uma mistura sobre valores anteriormente triados, as grandezas convocadas ora se aproximam do centro do campo de presença, sendo mais constitutivos da identidade original, ora se afastam dele, aproximando-se de outras identidades. Acreditamos, assim, que, para o estudo aqui proposto, torna-se mais relevante pensar dentro da proposta de Discini

(2004) sobre as posições complexa e neutra do quadrado do que nos polos contrários e contraditórios.

A negação tanto do brega quanto do *cult* produz textos que operam na zona da neutralidade em graus de afastamento das identidades. Um exemplo desse tipo de transposição é a versão da banda Pedra Letícia (2008) para a canção brega “Em plena lua de mel”, famosa na voz de Reginaldo Rossi (1981). Essa regravação insere na gravação segmentos que correspondem melodicamente ao refrão, mas, aparentemente, em diferentes línguas. O efeito cômico reside sobre o que é acrescido pelo progressivo distanciamento, na letra, do refrão original, substituindo a tradução por palavras e jogos sonoros semelhantes a construções próprias de cada uma das outras línguas. Dessa forma, um trecho como “Dizem que o seu coração voa mais que avião” passa a encontrar correspondência em inglês, em “Some say that your pretty heart flies more than an airplane”, e até mesmo em algo que simula o japonês: “Toshiro meraka nomiro notsyoa kabita nomika noroia”.

Assim, o humor é usado como uma estratégia de blindagem enunciativa, isto é, um gesto de regravação que acaba ou que tem a função de proteger o intérprete da assunção total e privativa dos conteúdos bregas ou *cult*. Esta é uma característica do discurso humorístico, como indicado por Dantas (2018, p. 115), em que “O efeito de blindagem consiste em um processo de desidentidade do sujeito humorista, de modo a torná-lo imune a predicações”. Por mais que em grau superficial o intérprete pareça ser brega, a ironia promove uma neutralização das diferentes identidades/identificações que poderiam estar concorrendo na canção.

A outra possibilidade de transposição corresponde àquela em que os valores referentes às diferentes identidades entram em tensão na canção regravada, colocando-a na posição do termo complexo. O que se segue são análises de canções bregas regravadas por Caetano Veloso e pela banda Los Hermanos como forma de ilustrar a estilização.⁴ Procura-se, então, compreender quais traços distanciam duas interpretações de uma mesma canção. Constituirão o foco principal das nossas observações as mudanças na duração das sílabas e nas variações tonais das células melódicas, os investimentos em vibratos e até mesmo o timbre dos cantores, que, funcionando como “um traço metonímico do intérprete” (Tatit, 1997, p. 158), poderia contribuir, de saída, para identificá-lo como pertencente ao brega ou *cult*.

⁴ Fica a indicação das transposições que tendem à neutralização para análises futuras.

3. Análises

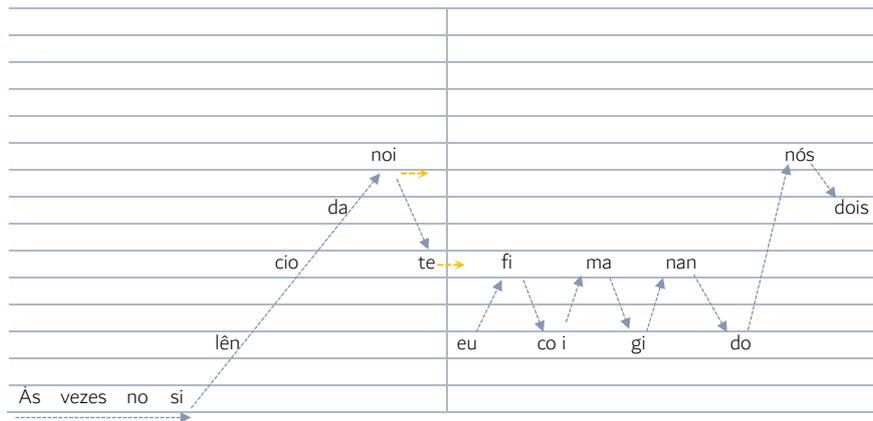
Caetano Veloso é um dos nomes mais representativos do tropicalismo e adotou, em sua obra, um dos fazeres mais característicos do movimento: a regravação de canções de estilos estigmatizados. As produções de Peninha foram algumas das que ganharam voz na produção do baiano. Títulos como “Sonhos”, que conta com uma análise comparativa segundo a semiótica da canção (cf. Machado; Abreu, 2016), e “Sozinho” foram gravados por Caetano, tornando-se sucessos do cantor.

Em “Sozinho” o componente narrativo desenvolve-se em torno da disjunção entre um sujeito e seu objeto de valor (a pessoa amada, “você”). Esse estado disjuntivo é reiterado durante toda a canção, exacerbação típica das canções bregas. A enunciação dá-se como um lamento de um Eu, que, sentindo-se abandonado por um Tu, tenta, por meio de perguntas e hipóteses de futuro, convencer seu narratário acerca de um fazer que garanta a conjunção entre os dois. Nota-se que a ausência da amada⁵ tonifica-se pela possibilidade de uma disjunção prolongada ou absoluta no futuro, mais uma característica da produção brega: o sujeito é tão dependente do objeto que mesmo um possível estado disjunto já o perturba passionavelmente.

No canto de Peninha encontramos alongamentos silábicos, principalmente das tônicas finais dos versos, enquanto Caetano parece fazer uma triagem dos pontos da canção que recebem esse tratamento. As duas versões se distanciam não só pela ausência dos alongamentos de sílabas como “te”, no trecho “Às vezes, no silêncio da noite” (ver Figuras 2 e 3), e “sol”, em “Por que você me deixa tão solto?”, mas também pela duração das sílabas alongadas. E em versos como: “Por que você não cola em mim?”, por exemplo, apesar de ambos os intérpretes alongarem as sílabas “co” e “mim”, o cantor carioca as sustenta por mais tempo. Caetano parece agir em direção ao gesto bossanovista de redução, aparando aqueles prolongamentos que poderiam ser vistos como excessivos. Essa eliminação de excessos contribui para uma amenização da passionalização da canção.

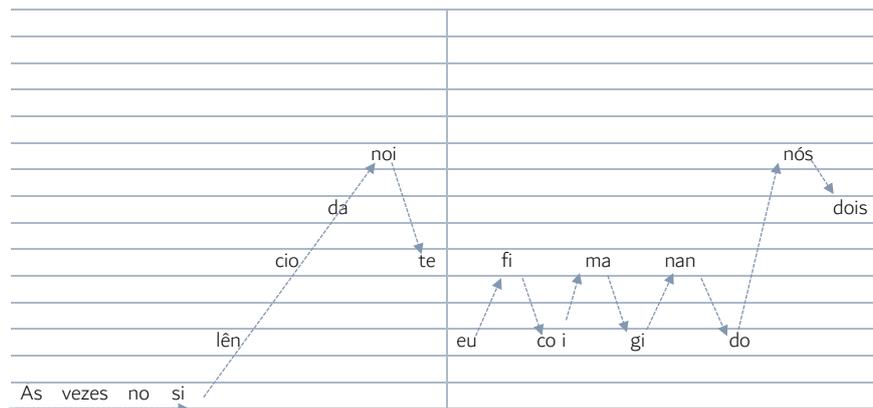
⁵ O narrador da canção é discursivizado como masculino, como se deixa ver pelas palavras “sozinho”, “dono” e “solto”, por exemplo. Por sua vez, versos como “Por que você me deixa tão solto?/ Por que você não cola em mim?” indicam uma relação heterossexual que nos permite identificar o narratário como do sexo feminino.

Figura 2: “Sozinho”, versão Peninha, versos 1 e 2.⁶



Fonte: elaboração própria.⁷

Figura 3: “Sozinho”, versão Caetano, versos 1 e 2.



Fonte: elaboração própria.

Junta-se a esses fatores a diminuição dos vibratos na regravação de Veloso, tão utilizados por Peninha. A utilização dos vibratos em sílabas alongadas como a sílaba “te” já mencionada e em “no”, do trecho “Não sou nem quero ser o seu dono”, é um recurso que concorre, junto das pausas marcadas entre sílabas, para a construção de um canto oscilante. Nesse sentido, a melodia une-se a um conteúdo de passionalidade instável da letra. Tal efeito torna-se mais acentuado na versão brega, que aposta nos vibratos, do que na sua regravação, que reduz a utilização desse recurso. Em contrapartida, a versão de Caetano parece mobilizar menos recursos vocais, deixando o canto mais contido e próximo à

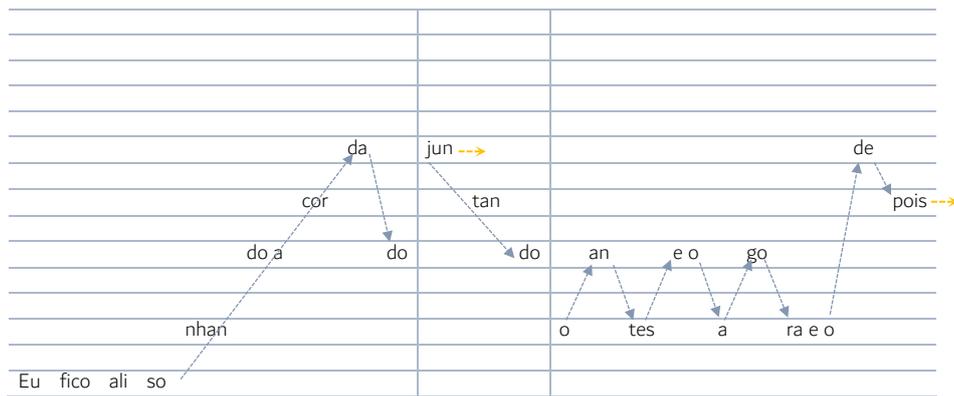
⁶ Cada linha do gráfico corresponde a um intervalo de semitom e sua completude à totalidade da tessitura da canção

⁷ Agradecemos a Alef James Braga Fonseca, diagramador da *Estudos Semióticos*, e Táris Lima Gomes da Silva pelo auxílio com a elaboração dos gráficos.

figurativização. Essas escolhas parecem fazer com que as versões se diferenciem quanto às estratégias de convencimento do destinatário. Peninha aposta no conteúdo afetivo da letra, acentuando com alongamentos e vibratos as palavras ligadas aos estados junctivos. Caetano estabiliza seu canto, tornando a canção menos passional e dando relevo para a argumentação racional. Note-se que, em “Quando a gente gosta é claro que a gente cuida”, Peninha canta de forma emotiva, enquanto Caetano figurativiza seu canto destacando a palavra “claro”, um operador argumentativo de seu raciocínio.

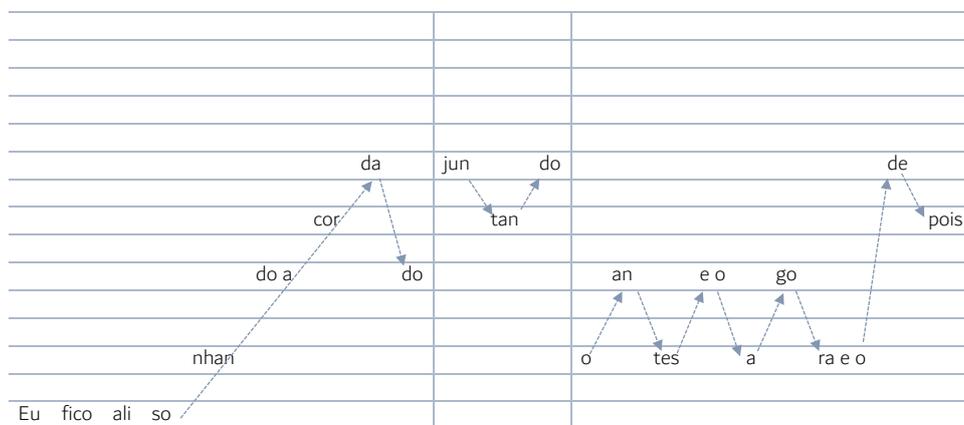
Todos os efeitos vocais apresentados até agora implicam mudanças de ordem horizontal na tessitura, mas a maioria das regravações apresentam mudanças tonais no canto, ou seja, apostam na verticalidade. Em “Sozinho”, podemos notar algumas escolhas pontuais de cada intérprete, que podem ser observadas por meio da comparação entre as formas como as sílabas melódicas são dispostas na tessitura em cada versão (ver Figuras 4 e 5).

Figura 4: “Sozinho”, versão Peninha, versos 3 e 4.



Fonte: elaboração própria.

Figura 5: “Sozinho”, versão Caetano, versos 3 e 4.



Fonte: elaboração própria.

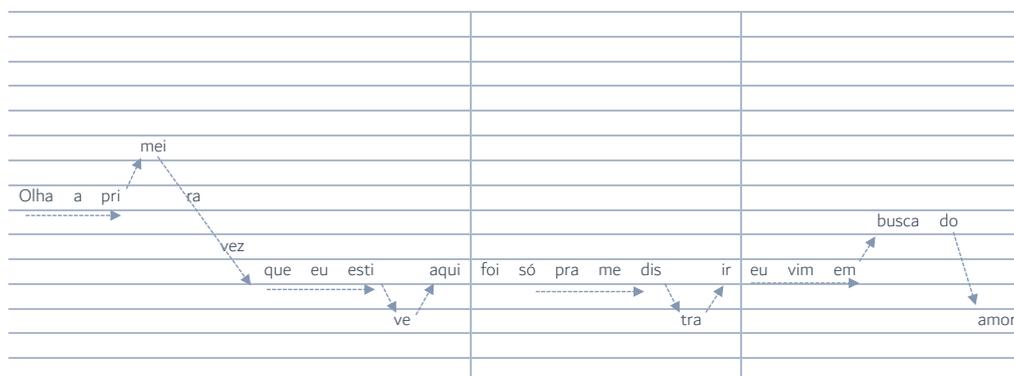
Dentre as alterações apresentadas nos gráficos, podemos notar que as sílabas de “juntando”, que parece ser um ponto de transição entre trechos, pende, na versão de Peninha, para o passional-figurativo. O autor começa com o desdobrar da primeira sílaba “jun” e faz um *descenso* gradativo e asseverativo na direção do grave, se fixando na região em que será cantado o próximo trecho da melodia.

Na versão de Caetano, o trecho tende, por sua vez, ao figurativo-temático. O cancionista permanece nos tons mais agudos e sem a descida para o grave a canção perde sua característica asseverativa. Esse movimento conflui para fixar a ideia de conjunção que se ampara na centralidade das sílabas, que nessa versão começa nesse trecho, em oposição à de Peninha, que começa apenas no trecho seguinte. Por outro lado, a versão Caetano promove um aumento no intervalo melódico entre o final de “juntando” e o início de “o antes, o agora e o depois”, que passa a ter sete semitons de diferença. Já em Peninha essa mesma passagem é de apenas quatro semitons. Nessa versão ocorre uma descida mais gradual do início de “juntando” até início de “o antes, o agora e o depois”. Dessa forma, ambas as interpretações possuem momentos passionais, afinal na estilização os valores bregas não são completamente negados, o que nos leva a crer que a diferença entre as duas versões é mais de execução vocal e menos de variação melódica.

Outro exemplo de regravação de uma canção brega por artistas de segmentos socialmente mais valorizados é a versão de “Eu vou tirar você desse lugar”, clássico na voz de Odair José (1995), feita pela banda Los Hermanos (2002).

O início da canção investe na criação de um tempo narrativo iterativo, “a primeira vez que eu estive aqui”, por meio de uma enumeração que contribui para a pressuposição de um processo que torna a repetir: a volta do sujeito para o espaço enunciativo. Esse espaço é construído como lugar de “distração” e da “busca do amor”, o local onde o sujeito encontra seu objeto de valor, supostamente um bordel.

Figura 6: “Eu vou tirar você desse lugar”, versão Odair José, versos 1 a 3.

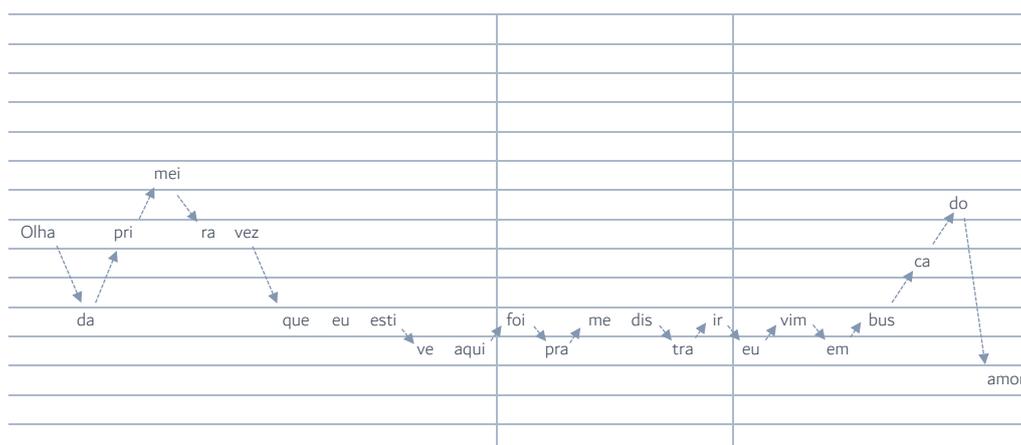


Fonte: elaboração própria.

A melodia da canção, na versão de Odair José, parece colaborar com a narrativa, à medida que investe principalmente em uma progressão horizontal da enunciação (ver Figura 6). Embora preencha uma margem de oito semitons da tessitura, a canção faz isso de modo gradual e disforme, opções que não contribuem, respectivamente, nem para criação dos efeitos de passionalização nem de tematização. O autor investe na figurativização, dando ênfase à inteligibilidade da enunciação, priorizando a criação do tempo e do espaço narrativo, assim como nos motivos da enunciação.

Ao fim da estrofe, há uma queda de quatro semitons na direção do grave, entre a sílaba “do” e a palavra “amor”, movimento atípico do canto figurativo (nesse, as alteridades são, normalmente, inseridas de forma gradual), produzindo um leve efeito de passionalização. A pouca intensidade desse efeito pode refletir a existência virtual do objeto de valor que não pode ser visto, ouvido ou tocado. É o amor apresentado de modo despretenso, sem dar, ainda, margem a um tônico sofrimento causado pela disjunção e sem gerar um forte desejo de conjunção e manutenção do objeto.

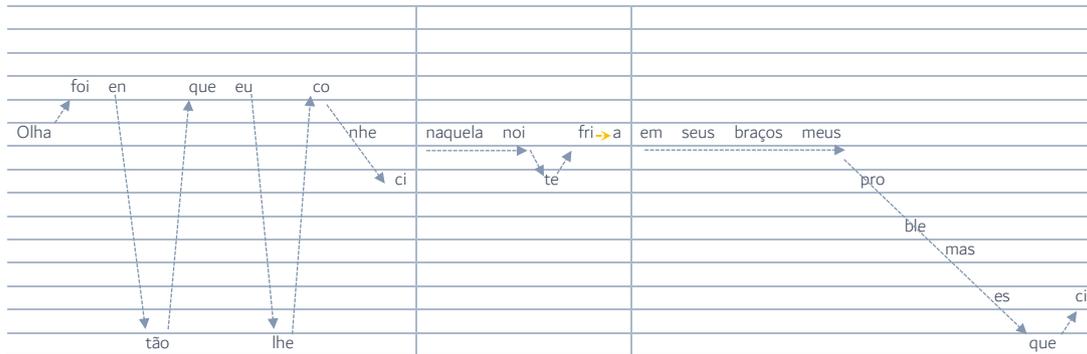
Figura 7: “Eu vou tirar você desse lugar”, versão Los Hermanos, versos 1 a 3.



Fonte: elaboração própria.

Na versão de Los Hermanos, há também o investimento na progressão horizontal da melodia, mas reduzindo o espaço total explorado (ver Figura 7). São preenchidos apenas seis semitons da tessitura. A horizontalidade, ao fundir-se com a reiteração das sílabas graves, cria um efeito temático-figurativo e, devido a isso, parece-nos que o cancionista investe principalmente na criação de uma imagem de sujeito. Este, de forma calma e com um tom contido, enuncia seus motivos ao destinador-sancionador, visando, desde o início, à aquisição do seu objeto de valor, o amor da prostituta. A construção contida e uniforme dessas unidades colabora para a criação de uma identidade passionalmente mais estável para o sujeito, que demonstra uma afetividade planejada.

Figura 8: “Eu vou tirar você desse lugar”, versão Odair José, versos 4 a 6.



Fonte: elaboração própria.

Na sequência da canção, o objeto se atualiza, “Olha, foi então que eu lhe conheci”, dando forma e visibilidade sensorial ao objeto de desejo, que até então era abstrato. Porém, mesmo com a presença do objeto e do sujeito no mesmo espaço, a conjunção é efêmera, o que alimenta o querer-ser do sujeito, assim como seus fazeres subsequentes. Os efeitos dessa efemeridade podem ser conferidos no gráfico anterior (ver Figura 8), no qual o cancionista eleva o tom para uma região mais aguda e investe em um grande preenchimento vertical da tessitura, movimento característico da passionalização. O sujeito, que agora pode sentir o objeto, torna-se mais suscetível aos efeitos passionais da disjunção, como podemos verificar também do nono ao décimo segundo verso da canção: “Eu senti saudades de você/ Olha, eu precisei do seu carinho/ Pois eu me sentia tão sozinho/ E já não podia mais lhe esquecer”.

No encerramento das segunda e quarta estrofes, o sujeito-enunciador parece evocar o verbo “esquecer” para se referir a dois programas diferentes, o primeiro com um aspecto terminativo, confirmando a conclusão do programa narrativo “esquecer problemas”, e um segundo no infinitivo, criando a perspectiva de um enunciado inacabado e que pede uma resolução. O sujeito afirma um “não-saber esquecer” que se confunde e se neutraliza com um “não-querer esquecer”. Parece-nos que o sujeito que buscava o amor, no final dessa estrofe, já está em posse das competências necessárias para sancionar o programa, visto que seu objeto, que antes era um mistério, já se revelou como a prostituta amada.

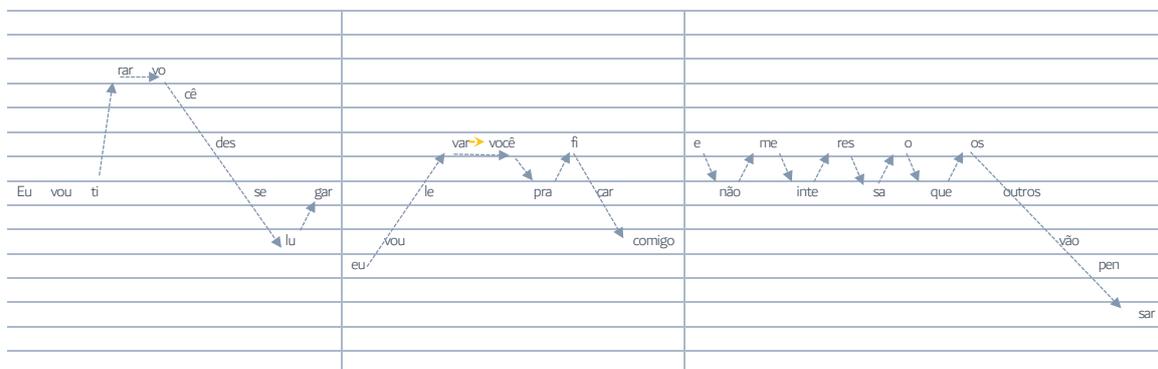
Figura 9: “Eu vou tirar você desse lugar”, versão Los Hermanos, versos 1 a 6.



Fonte: elaboração própria.

Já na versão da banda de rock, podemos notar a reiteração dos temas, conforme mostrado (ver Figura 9), com algumas mudanças: investimentos passionais que podem ser verificados tanto nas distâncias verticais entre as sílabas na tessitura quanto na subida ao tom agudo. Notadamente, o enunciador repete seus motivos melódicos tonificando-os e, ainda que apele para a inteligibilidade da mensagem, também aposta na passionalização. Percebe-se a opção pela região média da tessitura sem grandes saltos intervalares, como os das sílabas “tão” e “lhe” na versão brega.

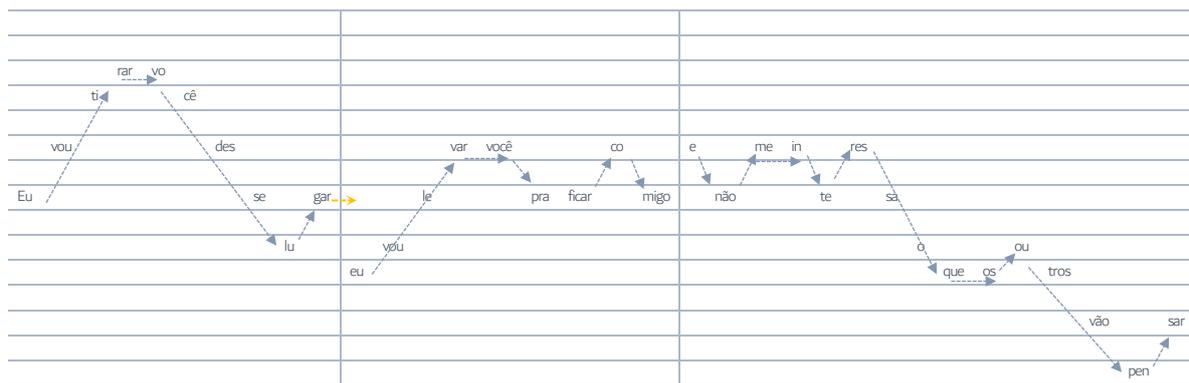
Figura 10: “Eu vou tirar você desse lugar”, versão Odair José, versos 13 a 15.



Fonte: elaboração própria.

O refrão inicia-se na região média da tessitura e investe, na versão de Odair José, em uma subida de cinco semitons em direção ao agudo, de “ti” para “rar”, seguido do alongamento da sílaba tônica, características de uma perturbação emocional (ver Figura 10). O sujeito, que agora crê saber qual é seu objeto e visa à conjunção exclusiva com ele, encontra-se, portanto, em um estado de instabilidade passional, que é reforçado pelo vai e vem da melodia em que as sílabas vão em direção ao centro. O alongamento da sílaba “var”, no próximo verso, contribui com a horizontalidade que a melodia propõe. Já no verso “e não me interessa o que os outros vão pensar” há um efeito de reiteração de sílabas, típico da tematização. Dessa forma, o sujeito inicia, no refrão, em disjunção com o objeto de valor, mas pronto para um fazer, sem se inibir por eventuais sanções negativas. Esse movimento da narrativa é acompanhado na melodia pelos efeitos passionais que vão se afinando até se transformar em uma tematização.

Figura 11: “Eu vou tirar você desse lugar”, versão Los Hermanos, versos 13 a 15.



Fonte: elaboração própria.

O refrão de Los Hermanos não faz saltos verticais abruptos na tessitura (ver Figura 11): a música sobe e desce gradativa e uniformemente, a passionalização é construída principalmente através dos alongamentos das sílabas “rar” (que é também a mais aguda), “gar” (sílabas de encerramento da frase) e “sar” (sílabas de encerramento da estrofe). A gradação aponta um efeito de não-conjunção em vez de uma disjunção, como na versão de Odair José. A contenção vertical da tessitura proposta na versão de Los Hermanos “ameniza o sentido de desespero, fazendo com que a canção assumira um tom até jocoso e divertido”, gesto aparentemente típico da banda, como indicado por Moura (2014, p. 70) ao analisar a regravação de “A palo seco” dos roqueiros. Além disso, na versão da banda carioca, as passionalizações investidas são mais eufóricas, o que contribui para a construção de uma alteridade em relação à versão original.

Conclusão

A análise e a comparação das canções apresentadas aqui nos ajudam a entender um pouco mais sobre o processo de regravação e como canções antes consideradas bregas passam a ser alinhadas a outras tendências musicais mais valorizadas, consideradas de “bom gosto”. Tomando a gravação original como texto-base, acreditamos que as regravações podem assumir duas direções diferente: a assunção de determinados valores bregas combinados a valores distintos em busca de um equilíbrio ou a tentativa de negação tanto dos valores bregas quanto do seus contrários, muitas pela construção de simulacros por via do humor. Em ambos os casos, a nova versão se constrói em uma zona de interseção entre valores bregas e valores “mais refinados”. No entanto, na paródia são neutralizados os valores bregas, sem a assunção dos valores *cults*. Por sua vez, na estilização ambos os valores são assumidos em disputa tensiva. Sobre esta, as canções analisadas refinam nosso entendimento.

Algumas estilizações distanciam-se mais da versão original no que diz respeito ao aproveitamento vertical da tessitura, como a versão de Los Hermanos de “Eu vou tirar você desse lugar”. Outras conservam mais os movimentos melódicos originais, mas conseguem amenizar os valores bregas por meio da contenção de outras características do canto. Esse é o caso da interpretação de Caetano para “Sozinho”, em que ele reduz a quantidade de vibratos e alongamentos silábicos, em relação à versão de Peninha. Nessas regravações, o que percebemos é uma diminuição dos gestos cancionais identificados como característicos da música brega.

Observou-se que os enunciados disjuntivos, os alongamentos silábicos, a intensidade do timbre de voz, a valorização do agudo e os grandes saltos intervalares, marcas da passionalização, são algumas das características do canto brega que tendem a ser atenuadas por intérpretes de estilos mais alinhados ao “bom gosto”. Em contrapartida, investe-se em tematização e figurativização na canção. A triagem dos elementos bregas da melodia, vistos como excessivos, é também capaz de distanciar a canção dos exageros dramáticos nos elos com a letra. Ao mesmo tempo, os valores bregas, como a passionalização, não são totalmente abandonados, mas continuam presentes na regravação por estilização, em concorrência com valores contrários da contenção.

Além disso, percebemos que, outros elementos, além dos elos entre melodia e letra, contribuem para a definição de uma canção como pertencente a um determinado estilo, e, conseqüentemente, sua valorização ou desvalorização. Fica aqui, então, a indicação de outros fatores que podem ser abordados em trabalhos futuros, os quais não exploramos por razões relacionadas às coerções do gênero artigo científico: a harmonia e a escolha dos instrumentos em cada versão, assim como a influência do timbre como figura corpórea de um enunciador já consagrado socialmente. ●

Referências

- CABRERA, Antonio Carlos. *Almanaque da música brega*. São Paulo: Matrix, 2017.
- DANTAS, Yvantelmack. *Simulacros enunciativos e efeitos de blindagem no discurso humorístico*. 2018. Tese (Doutorado em Linguística) – Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/32391/3/2018_tese_ydvalerio.pdf. Acesso em: 4 out. 2021.
- DISCINI, Norma. *Intertextualidade e conto maravilhoso*. São Paulo: Humanitas, 2004.
- FONSECA, Diogo Direna. *Entre o “brega” e o rock: a resignificação da música de Odair José*. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2015. Disponível em: http://ppgcom.uff.br/wp-content/uploads/sites/200/2020/03/tese_mestrado_2015_diogo_direna_fonseca.pdf. Acesso em: 4 out. 2021.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- MACHADO, Regina; ABREU, Clenio de Moura. Análise semiótica do comportamento vocal em duas gravações de “Sonhos”. *Estudos Semióticos*, v. 12, n. 2, p. 29-37, 6 dez. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2016.127612>. Acesso em: 4 abr. 2021.
- MOURA, Glenda Miranda. *Cantar A palo seco: o papel do intérprete na geração do sentido na canção*. 2014. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-graduação em Linguística, Fortaleza, 2014. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/9699/1/2014_dis_gmmoura.pdf. Acesso em: 4 out. 2021.
- SARAIVA, José Américo Bezerra. *A identidade de um percurso e o percurso de uma identidade: um estudo semiótico das canções do pessoal do Ceará*. Fortaleza: EDUFC, 2012. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/10239/3/2013_liv_jabsaraiva.pdf. Acesso em: 2 out. 2021.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: 34, 2008
- TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê, 2004.
- TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.
- ZILBERBERG, Claude. As condições semióticas da mestiçagem. In: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela; CAETANO, Kati E. (org.). *Olhar à deriva: mídia, significação e cultura*. São Paulo: Annablume, 2004.

Parodistical and stylistic transpositions in the re-recording of brega songs

 FAÇANHA, Vinícius

 BARBOSA, Artur da Silva

Abstract: This paper emerges from the attempt to better understand the phenomenon observed on certain stigmatized songs which, being re-released by more culturally prestiged covers, begin to be observed as artistic statements of “good taste”. The research focuses on the re-releases of “brega” (tacky) songs, understanding this process of transposition as an intertextual phenomenon, reading it from the Discini’s postulates (2004). Nonetheless, the distinct sanctions which the re-releases receive are also products of a socio-historical process, one that Tatit (2004) translates in terms of “sorting” and “mixing”. The construction of the identity of a determined song, perceived as “brega”, is defined by a series of meaning effects which this text tries to demonstrate by analysing two “brega” songs which were re-recorded by singers in other styles: Odair José’s “Eu vou tirar você desse lugar” (1995) and the Los Hermanos’ versions (2002), and “Sozinho”, in the versions by Peninha (1997) and Caetano Veloso (1998).

Keywords: pop song; brega music; intertextuality; semiotics.

Como citar este artigo

FAÇANHA, Vinícius; BARBOSA, Artur da Silva. As transposições parodística e estilística nas regravações de canções brega. *Estudos Semióticos* [online], volume 17, número 3. Dossiê temático: “Semiótica, Música e Canção”. São Paulo, dezembro de 2021, p. 198-214. Disponível em: www.revistas.usp.br/esse. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

FAÇANHA, Vinícius; BARBOSA, Artur da Silva. As transposições parodística e estilística nas regravações de canções brega. *Estudos Semióticos* [online], vol. 17.3. Thematic issue: “Semiotics, Music, and Song”. São Paulo, december 2021, p. 198-214. Retrieved from: www.revistas.usp.br/esse. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 21/04/2021.

Data de aprovação do artigo: 13/08/2021.

Este trabalho está disponível sob uma Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0.

This work is licensed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 License.

