

## A DIVULGAÇÃO *CLOWN* NAS DÉCADAS DE 70 E 80: UMA IDENTIFICAÇÃO FACE-SOCIAL NA MÚSICA

SANTOS, Larissa Daiane Pujol Corsino dos.  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS  
pujol.larissa@gmail.com

### Resumo

Após os sambas de mesa de Noel Rosa, as vitrolas de tango e os romantismos da bossa, originam-se as “tribos” responsáveis por mobilizar toda uma juventude em direção ao costume, no qual, os outros estilos vigentes seriam impedidos de adentrarem-se. A partir dos anos 60, o deslocamento dos significados tornou-se a peça-chave para se concretizar a mistura das noções e as inversões de papéis. A moda *jeans* e o *blue-jeans* no momento de contestação foram trazidos para a sala de visitas da geração que, aos olhos da época, perfilava a degradação através da rebeldia na imagem e na ideologia.

O consumismo, atraído pela jovialidade da moda, levou os novos artistas a caracterizarem seus projetos de acordo com a evolução hippie e mascarada em duelo com a propagação da censura. Neste projeto, o estudo relaciona o perfil de cantores e compositores como Ney Matogrosso, e outros com suas melodias, que na época de ascensão, resolvem parodiar as músicas tocadas em bailes burgueses, como a valsa, e os estrangeirismos sonoros do folk music, do pop romântico dos anos 70, e do rock in roll.

Em uma ampla abrangência, a sonoridade escolhida pelos artistas, ditos rebeldes, das décadas indicam a atividade da palavra mascarada e em cores, definindo a postura *clown* de canções como “Calúnias (Telma, eu não sou gay)” e outras composições que movimentam a massa para o riso provocado na afronta da letra e da harmonia instrumental. Serão analisadas na pesquisa as disposições da língua vernácula na letra de acordo com avanço de neologismos, gírias e bordões e, claro, no arremedo das poéticas que originaram as músicas deste artista.

**Palavras-Chave:** Riso; composição; semiótica; interpretação; sujeito

### Resumen:

Después de la mesa de sambas de Noel Rosa, el fonógrafo de tango y la romántica bossa, se derivan de las "tribus" la responsabilidad de movilizar a un joven en el hábito, en el que la fuerza que puede prevenir otros estilos de la intensificación de . Desde el año 60, el cambio de significado se ha convertido en la piedra angular para lograr la mezcla de inversiones de concepto y el papel. La moda *jeans* y el *blue-jeans* en el momento del desafío fueron llevados a la sala de la generación que, a los ojos de la época, en forma por la degradación de la rebelión en la imagen y en la ideología.

El consumismo, atraído por la vitalidad de la moda, trajo nuevos artistas para caracterizar a sus proyectos de acuerdo con la evolución de hippie y enmascarados en un duelo con la propagación de la censura. En este proyecto, el estudio se refiere al perfil de cantautores como Ney y otros con sus melodías, que en el momento de la ascensión de resolver una parodia de la música burguesa jugado en los bailes como el vals, y el sonido exterior de la música popular, la 70 años de pop romántico, y el rock en roll.

En una amplia gama, la música elegida por los artistas, definidos rebeldes, de las décadas indican la actividad de la palabra enmascarada y el color mediante la definición de la posición de las canciones de payaso, como "Calúnias (Telma, eu não sou gay)" y otras composiciones que mueven la masa para la risa provocada en la afronta de la letra y de la armonía

instrumental. Serán analizadas en esta investigación, las disposiciones de la lengua vernácula en la letra de acuerdo con el progreso de los neologismos, jerga y frases y, por supuesto, a imitación de cantos poéticos que dieron origen a este artista.

**Palabras-Clave:** La risa; composición; semiótica; interpretación; sujeto.

## 1. A apresentação metamórfica dos anos 70 e 80

A visão libertária e a moda apelativa da rebeldia traçaram muitos comportamentos jovens entre os anos 70 e 80. O propósito de libertar os tabus fixou-se nos principais representantes artísticos da época, através da geração hippie e dos festivais de canção popular. Arranjos instrumentais e vozes aceleradas confiam a música pop-rock e MPB maneiras exatas de nivelar a cultura do som e da letra brasileira, expandindo o uso da língua nos seus estados neológicos e estrangeiros. É possível fazer a releitura das melodias norte-americanas e sua permanência nos estilos brasileiros de música. As performances chistosas da liberdade artística permitem um engendro pastichador que desafiam os paradigmas das composições e das melodias. Os apelos amorosos são substituídos pelas afrontas “se você quer brigar e acha que com isso eu estou sofrendo” e pelas manifestações bi e homossexuais “se correr o bicho pega, se ficar o bicho come” que denotam a inserção dessa identidade, um tanto individualista, pregadora do relacionamento aberto e da liberdade de troca.

Ney Matogrosso, um dos destaques do período, teatraliza suas canções e lhes confere atitudes artísticas além da melodia. Dotado de inúmeras mensagens cômicas, o repertório musical de Ney Matogrosso requer do público a sua percepção audível e visual, visto que a apresentação do intérprete trabalha a imagem e o sensorial.

A máscara compositora articulada nas músicas de Ney Matogrosso não impede a repercussão dos seus discos desde os anos 70 até hoje. É-lhe natural o esplendor das suas cenas vocais, conforme Bahiana (2000), a sua voz indefinível e a sua sensualidade sem desculpa, causaram um impacto paralelo ao jovem Elvis, nos anos 50.

O grande investimento jovem nos anos 70 e 80 e também o cuidado em aproveitar o popular e o eletista ocasionaram a multiplicação de artistas variados e a seleção do público. MPB, Jovem Guarda, rock nacional, e festivais encobrem a ideia de que “toda música parecia ser de criação estritamente popular; parte dela soava como versão facilitada da música culta” (TRAVASSOS, 2000:52). Logo, cada artista com seu prezo a liberdade, as composições e as interpretações apresentam os “benefícios da democratização” (Ibidem, p. 53).

No bom sentido, a disposição alegórica nas músicas de Ney Matogrosso reitera o gosto pelo duplo, isto é, pelo direito do indivíduo em apreciar os dois lados e até de permanecer-se neles oportunizando as vontades do seu eu-interior e do seu eu-social. Em uma ampla abordagem, a análise de suas canções permite focalizar a teatralidade vocal superior em letras que nos conduzem para a abertura das imagens do eu, com ou sem máscara, dentro ou à margem do pensamento do outro.

## 2. A reafirmação da linguagem humorada no processo narrativo da música *Calúnias (Telma eu não sou gay)*

Aproximar o humor e a arte assim como qualquer experiência emocional se torna uma fundamental avaliação sobre o vínculo existente entre artista e mundo. Alega representação da liberdade dita original a partir do contraste da interpretação sobre o seu tempo, ou a sua verdade. Através do olhar semiótico, a presença do humor no discurso confere um desafio retórico de dois códigos em uma mensagem que indica novas e possíveis releituras.

Em análise, a composição *Calúnias (Telma, eu não sou gay)* foi adicionada na melodia de *Tell Me Once Again*, sem que haja relação entre as duas letras. No entanto, a versão em inglês traz seu solo repercutido por instrumentos de corda (violão, guitarra, baixo), já a cantada por Ney Matogrosso carrega consigo toda a sensualidade do saxofone. A forma humorada na música se apresenta na exposição teatral da voz, no coral masculino ao fundo e nos vocabulários, ditos tabus para a época, utilizados: “transviado” e “gay”.

Pelo viés da sátira, o sucesso de *Calúnias (Telma, eu não sou gay)* repercutiu na mistura entre entonação instrumental e o discurso proposto e interpretado ironicamente. Na primeira estrofe:

Diz que vai dar, meu bem,  
Seu coração pra mim  
Eu deixei aquela vida de lado  
E não sou mais um transviado (...)

A sobreposição vocal no primeiro verso permite, em um primeiro momento, a existência da ambigüidade do verbo “dar” (o quê e para quem), logo na sagacidade do “meu bem” é posto a intenção do enunciador em pregar o sentido sério e, ao mesmo tempo, convincente no qual o sujeito da canção impõe certeza da sua condição “eu deixei aquela vida de lado e não sou mais um transviado” a fim de conquistar o outro sujeito inserido na música, no caso, a Telma. Segundo Tatit (1997):

Compreendendo um componente lingüístico e um componente melódico além da instrumentação de base – de algum modo compatibilizados para expressar uma significação homogênea, a canção [...] ilustra com desenvoltura os mecanismos básicos da concentração e extensão, além de fornecer importantes aquisições para se estabelecer um percurso gerativo de expressão. (p. 22-23)

O perfil declarante de narrativa em prol do respeito à escolha, principalmente o uso da ironia subentendida na expressão vocal e na melodia instrumental, levam a mostrar a relação entre humor e acontecimento, conforme Possenti (2010):

[...] quando os textos humorísticos surgem em torno de acontecimentos “visíveis” que os fazem proliferar, sua interpretação depende, em boa medida, de um saber bastante preciso relativo a tais acontecimentos; por outro lado, outros tipos de textos humorísticos, que independem, para a sua produção, de tais acontecimentos, exigem, para sua interpretação, a mobilização de fatores de outra natureza e outras ordens de memória, não relacionadas a acontecimentos de curta duração.

Para a enunciação, a noção de acontecimento é fundamental. E este fato pode caracterizar-se à margem da estrutura, em sentido único e inesperado, visando, conforme Foucault (1968) uma “manifestação episódica de uma significação mais profunda” (p.23). Na música em questão, o tabu sobre a liberdade de relacionamento é posto em letra e melodia distante da espera concebida pelo ouvinte, ou seja, todo o discurso prévio é alterado para narrar diversas facetas de um caso. De acordo com Jardim (2008):

O “longe” presente no tema se refere a algo maior que o próprio uso comum do sentido de distanciamento. [...] Significa: a música não é determinada desde a vigência de um ordenamento prescrito. Ao contrário, ela é o

fundamento, não propriamente prescritivo, mas inscrito. É a música que originariamente [...] marca, sulca, possibilita e realiza o memorável. [...] a música é o mais alto grau de realização da memória quanto esta é imprescindível para que a música se estabeleça em sua dimensão originária como unidade e diferença. (p.73-76)

A elocução da música através da interpretação vocal designa a versão plural de um paradigma, associada à nova identidade – agora estereotipada em músicas e na arte em geral. Na segunda estrofe de *Calúnias*, o apelo “Não me maltrate assim, não posso mais sofrer” revela um discurso enraizado no padrão da heterossexualidade, e relacionado com a entonação do intérprete, define a concepção da sátira enquanto elemento de “temas sempre cruciais para uma sociedade” (POSSENTI, 2010:40), é dizer, a quem do seu destinatário na música, o pedido de ajuda se estende a todos.

As notas melódicas emplacadas pelo saxofone e o coral põem em obra a pretensão do seu discurso. Na música, o exagero da “dicção é tão mais enunciativa da presença quanto maior seja a sua musicalidade ou poeticidade” (JARDIM, 2008:76); logo é possível prever que a adoção dessa atitude sustente uma realidade inexistente, ou então, que force a sua concretização. Como observado nos versos:

Vamos ser um casal moderno  
Você de *bobs* e eu de terno

A sugestão do sujeito em criar na família uma maneira de “conservar o moderno” alude todo um jogo de situação montado em símbolos conceituados como antigos e/ou formais (mulher de *bobs*, homem de terno). Concepção discursiva defensável na construção da anedota, visto que as figuras sugerem novos pareceres e uma compreensão mais adequada, dentro e fora da música.

Tatit (1997) considera a experiência direta com o popular como indício de inversão de valores. Por conseguinte, as canções de Ney Matogrosso davam aspecto à música, com bordões e interpretações de duplo sentido, causando preferência aos ouvintes, desde o mais leigo ao erudito, em qualquer tempo e espaço. A imagem conferida ao estilo musical de *Calúnias* é resultado da interpretação, ora definida na sua ambigüidade, mascarada no improvisado do discurso e na cenografia da enunciação. Por exemplo, na passagem, “eu sou introvertido, até no futebol”, o estado denotativo da expressão não é esperado. A voz do sujeito ordena a colocação do feitiço contestável na letra através do termo “introvertido” (conotação sexual). O texto e a interpretação vocal exigem associações entre o concreto e o subentendido, e para isso, encontra-se na melodia o artefato condutor entre os estágios do canto. Segundo Tatit,

A extensão melódica [...] constitui o modo de expansão que melhor traduz a relação entre oscilações objetivas do espaço de tessitura e oscilações subjetivas das durações passionais vividas pelo sujeito. (TATIT, 1997:25)

A harmonia entre os componentes da música e a intenção elabora o acontecimento inusitado entre os sujeitos-personagens. A pronúncia do sujeito no fato desviante da estrutura casual explica a afirmação de Ducrot (1984) sobre a enunciação cuja “dada existência a alguma coisa que não existia antes de falar e que não existirá depois” (p. 168). Para bem compreender, as unidades da canção permitem restituir-se a cada estrofe, para manter singularidade e compromisso com o acontecimento. Não para apenas ser considerado uma manifestação episódica, mas sim, segundo Foucault (1968), um significado profundo e uma possível emergência.

Considera-se, à parte, um processo simulacro através do estereótipo do gênero masculino. Domar as vontades viris e femininas revela a identidade avessa do sujeito, uma identidade incapaz de ser assumida, mas que atribui à realização expressa pelo seu “outro”, fator que o objeto humorístico de *Calúnias* encontra na controvérsia do tema figurado sua pilhéria.

A seqüência melódica varia o aspecto estrutural da letra. O significante exige o domínio da voz intérprete, logo, para que sua finalidade seja contrária àquela explícita na composição. É dizer que a figura cantada se amplie e se amplifique ao expressar uma verdade extraordinária. Vê-se na última estrofe (não-cantada) de *Calúnias*, a superexposição do locutor:

Telma, ô Telminha, não faz assim comigo  
 Não me puna por essas manchas no meu passado  
 (Já passou)  
 Esses rapazes são apenas meus amigos  
 Agora eu sou somente seu, meu amor...

O tom “epistolar” no fechamento da música pode fazer parte do apelo às memórias relatadas durante a narrativa. Além do aspecto tendente ao deboche que opta pelo impulso do outro através da interpretação. Hipótese do objeto “Telma” não ser o principal destinatário, mas sim o poder de toda visão já prevista e contínua pelo outro. Logo,

A necessidade do anti-sujeito como função perturbadora (...) salta aos olhos. Sem ele não há propriamente um percurso narrativo dado que o sujeito pode manter o objeto ao seu alcance. (TATIT, 2002:32-33)

No que concerne à língua, o uso de vocábulos coloquiais refere-se à presença informal do “sujeito-tabu” e da sua comunicação sobre as ressalvas da melodia. *Calúnias* respeita a vontade do seu personagem mascarando-o na anedota induzida pela música. A harmonia entre melodia e canto ocorre na interpretação sem que altere a mensagem da composição. Afirma, ainda, o paralelo existente, segundo Tatit (2002), entre o não-agora e o não-eu, visto que “ambos resultam de dobragens enunciativas” (p.41) através das implicações narradas no dado momento anunciado.

### Referências Bibliográficas

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Senac, 2006.

CAMBRIA, Vicente. Música e alteridade. In: (org.). ARAUJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vicente. *Música em debate – perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2008.

DUCROT, Oswald. Esboço de uma teoria polifônica da enunciação. In: *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1984.

FOUCAULT, Michel. Resposta ao círculo epistemológico. In: FOUCAULT, M. et all. *Estruturalismo e teoria da linguagem*. Petrópolis: Vozes, 1968.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

JARDIM, Antônio. Musicologia: a pesquisa e a criação. Sobre o que vem de longe. In: (org.). ARAUJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vicente. *Música em debate – perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2008.

POSSENTI, Sírio. *Humor, língua e discurso*. São Paulo: Contexto, 2010.

TATIT, Luiz. *Análise Semiótica através das Letras*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

\_\_\_\_\_. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.