

“Tudo vale a pena” entre a canção e a literatura

Profa. Dra. Luciane de Paulaⁱ (UNIFRAN; UNAERP)

Resumo: *O diálogo é uma característica do SLA Funk de Fernanda Abreu (FA) e do funk carioca, como discurso que tensiona dois discursos distintos: o da canção e o da literatura. Para isso, analisar-se-á a canção “Tudo vale a pena”, de FA em diálogo com “Miséria no Japão”, de Pedro Luís e com “Mensagem”, de Fernando Pessoa. O SLA Funk de FA afirma-se pelo diálogo. A canção “Tudo vale a pena” de FA constitui-se como um outro/“novo” discurso. Podemos dizer, com base em Fiorin (2006: 169), que, “nesse caso, o dialogismo é uma forma composicional”, chamada por Bakhtin (1992: 350) de “concepção estreita do dialogismo”. O SLA Funk de FA realiza diálogos que simulam determinada “realidade” e determinada cultura por meio da concomitância de discursos e sujeitos (“eu”/“outros”) no espaço-tempo de suas canções.*

Palavras-chave: intertextualidade, dialogismo, canção, literatura.

Introdução

Este trabalho é parte de minha tese de doutorado, intitulada **O SLA Funk de Fernanda Abreu**, e possui, como preocupação principal, a reflexão acerca da constituição do *funk* carioca como discurso dialógico (muitas vezes, intertextual), estudado a partir das canções de Fernanda Abreu (FA). Para isso, apresentamos aqui a análise da canção “Tudo vale a pena”, de FA. Nossa análise se centra na intertextualidade da canção de FA com “Miséria no Japão”, de Pedro Luís e a Parede e com *Mensagem*, de Fernando Pessoa.

A base teórica que permeia este artigo é bakhtiniana, pois centramo-nos no conceito nodal de seus estudos: a dialogia. A partir dos estudos de Bakhtin, Fiorin diferencia interdiscursividade, intertextualidade e intratextualidade. Calcados nessa diferenciação, analisamos a intertextualidade existente na canção de FA acima citada como exemplo de constituição discursiva do *funk* carioca. Afinal, o *funk* carioca, tal qual o SLA *funk* de FA, compõe-se como intertexto, tanto ao que se refere à letra quanto à música das canções.

Pretendemos demonstrar o quanto a canção “Tudo vale a pena” é composta a partir de “Miséria no Japão” e como a canção de Pedro Luís, ao mesmo tempo em que se baseia em “Mensagem”, altera o sentido de dois de seus versos mais famosos: a condição é anulada, transformada em uma relação de causa-consequência. No texto de Pessoa, “Tudo vale a pena / Se a alma não é pequena”, em “Miséria do Japão”, citada em “Tudo vale a pena”, “Tudo vale a pena / (porque) sua alma não é pequena” (parênteses nossos).

Para analisar a riqueza corpórea cantada por FA, trabalhamos ainda com a melodia da canção, uma vez que o ritmo musical interfere no “balanço” do corpo dos sujeitos cantados em “Tudo vale a pena”. Por isso, também utilizamos a semiótica da canção, estudada por Tatit, como balizamento teórico de nossa análise, uma vez que consideramos a canção um gênero discursivo secundário, portanto, complexo. Um gênero sincrético que, por sua própria constituição, é interdiscursiva.

No Rio, o *funk* é o ritmo adotado pelo *hip hop* como música do morro e seu discurso é mais cômico e malandro, portanto, suingado, mais próximo do samba dos morros, quebrado pelo ritmo da geografia do próprio *locus* onde é produzido, o que marca a peculiaridade de cada espaço e de seus sujeitos, com suas vozes, estilos e ritmos culturais distintos. Fernanda centra o discurso de suas canções no Rio e tenta, a partir dele, caracterizar o Brasil como um país “festeiro” (musical e dançante) e essa a riqueza cantada em seu SLA Funk. Na canção por nós aqui trabalhada, essa riqueza ocorre porque a “(...) alma não é pequena”, especificamente a alma dos sujeitos suingados cantados pelo “eu” lírico de “Tudo vale a pena”.

1 Entoação entre os corpos suingados de sujeitos “sangue bom”

Entendemos por suingue, o embalo dançante que entrelaça os corpos e os proporciona prazer. Em “Tudo vale a pena”, o suingue é marcado nos vários trejeitos dos corpos dos sujeitos cantados: no andar e no “jeito de olhar”, por exemplo. Assim, o corpo dionisíaco é o *locus* do ato de dançar como ato festivo suingado que representa o “povo bamba” carioca/brasileiro. Essa é a riqueza cantada em “Tudo vale a pena”.

A dança relaciona-se com a euforia festiva que embala os sujeitos da canção e, por projeção, aqueles que escutam, cantam e dançam as canções *funk*. Para compreender isso, precisamos entender a tensividade existente nas canções *funk*. Segundo Tatit (2006),

As canções de todas as épocas sempre operaram com dois tipos de tensividade: 1o) a ‘tensividade somática’, que configura precisamente um ritmo, uma pulsação e uma periodicidade, ou seja, um gênero bem delineado (um samba, uma marcha, uma valsa, um roque, um bolero...; e, 2o) a ‘tensividade passional’, que corresponde aos estímulos afetivos e cognitivos desenhados pela melodia e apoiados pela harmonia, acarretando, sobretudo, a valorização de cada um de seus contornos.

O primeiro tipo de tensividade se processa com a redução de frequência e duração rítmicas. Não importam tanto os contornos isolados, mas a sua reiteração, que produz encadeamentos, os chamados temas melódicos. Em função de sua pulsação regular, esses temas produzem estímulos corporais que entram em sintonia com nossa pulsação somática – é o que ocorre, por exemplo, com as canções carnavalescas e ainda com aquelas em que a percursividade é a tônica musical. Daí o efeito da dança ou, pelo menos, das marcações com a cabeça, com os pés ou com as mãos. Nem o texto lingüístico dessas canções escapa a essa conformação temática, pois em compatibilidade com a melodia, os textos produzem personagens ou temas de exaltação que se definem por uma série de qualidades ou atividades identificadas aos temas melódicos.

A tensividade passional (o segundo tipo), ao contrário, depende da ampliação de frequência e duração. Isso repercute na expansão do campo de tessitura e na valorização de cada uma das vogais. As canções tornam-se assim, naturalmente, mais lentas, de forma que as tensões concentram-se nos contornos individuais e na permanência da voz em cada frequência emitida. Este tipo de canção provoca uma introspecção solene compatível com sentimentos passionais decorrentes dos processos de disjunção e conjunção afetiva. Trata-se das músicas românticas em que a tensão das separações amorosas transfere-se para os prolongamentos vocálicos e vice-versa. Assim são geradas as paixões como “ciúme”, “esperança”, “frustração”, “saudades”, “solidão”, etc.

No entanto, a veiculação nas rádios, despontou uma outra característica que revelou a grande afinidade entre a canção popular e a rádio que a veiculava: a fala.

Como ocorre com nossa linguagem cotidiana, as melodias das “canções faladas”, como o *rap* e, no caso de nosso estudo, o *funk*, são de natureza entoativa, isto é, não possuem uma clara autonomia sem a presença do texto. Ao contrário dos outros dois tipos de canção (as de tensividade somática e as de tensividade passional), este não se estabiliza nos contornos e nos encadeamentos melódicos. Ele neutraliza a tensividade dando a impressão de que se trata de uma situação efêmera, cuja duração não ultrapassa o tempo de execução da própria canção. É a reprodução do colóquio na canção. Por isso, os textos são impregnados de elementos enunciativos (pronomes, advérbios, aspectos, interjeições, expressões estereotipadas, gírias), responsáveis pelo efeito de presentificação, e as melodias reproduzem a instabilidade e o caráter passageiro de qualquer entoação. Essas são as, chamadas por Tatit, canções de situação, como, não apenas as de FA, mas as canções *funk* em geral, uma vez que estas (as canções *funk*) cantam o momento presente, a euforia momentânea embalada pelo ato de cantar e dançar freneticamente, a excitação festiva que celebra o instante, despreza situações passadas e futuras, pois o que importa, nessas canções, é o “aqui” e “agora”.

A civilização ocidental tem, como um de seus pressupostos, o controle de fluxos primais estimuladores do corpo. Esse mecanismo de controle também é (ou quer ser) garantido por meio da racionalidade que, nas canções *funk*, é desqualificada, desprezada. No lugar do conhecimento intelectual aparece o corpo como detentor de saber e poder por meio do suingue dançante do *funk*.

O primal, como é simulado nas canções *funk*, não julga, vive na sensação de seus corpos. O corpo, na sua processualidade, expressa seu desejo e suas paixões modulam-se no devir dos ritmos dos corpos que, em “Tudo vale a pena”, semantizam-se por meio dos movimentos (o andar, o balanço, o trejeito, o olhar, entre outros).

Nessa canção, os corpos ficam em suspenso porque corpo e alma se entrelaçam: o suingue corpóreo é rico porque ele materializa a grande alma dos sujeitos cantados. Assim, a vida fica suspensa pela duração do instante da canção. Corpos estimulam sensações e provocam “estranhezas” entre si, provocam-se fluxos e movimentos de energia no sentido da organização ou da desorganização de seus estados nos instantâneos minutos da execução da música e da dança.

2 Diálogo – interdiscursividade e intertextualidade

O SLA *Funk* de FA, diferente do tradicional, tanto quanto o *funk* “clássico”, afirma-se pelo diálogo, por meio de intertextualidade e interdiscursividade. Para Bakhtin, o uso que uma comunidade faz de um código, com suas nuances ideológicas, ou o que ele denomina de “código ideológico de comunicação”, forma uma “comunidade semiótica”. Nesse sentido, uma das concepções mais caras de e para Bakhtin, a noção de dialogismo, é fundamental para analisarmos o *hip hop*, pois as canções de FA se constituem por meio dele.

Em seu artigo “Discurso na vida e discurso na arte” (1926), Bakhtin/Volochinov dedica-se à diferença entre a comunicação verbal na arte e no âmbito da vida cotidiana. No ensaio, o autor afirma que “a arte é um ato de comunicação”. A linguagem, para o(s) autor(es), não é um sistema acabado, mas um processo de vir-a-ser. Afinal, pelo fato de a língua estar em constante construção, Bakhtin (1997: 47) diz que “As pessoas não ‘aceitam’ uma língua; em vez disso, é através da linguagem que elas se tornam conscientes e começam a agir sobre o mundo, com e contra os outros”. Para Bakhtin, o embate ideológico localiza-se no centro vivo do discurso, seja na forma de um texto

artístico, seja como intercâmbio cotidiano da linguagem. O embate ao qual se refere o filósofo russo ocorre por meio da relação eu-outro.

Bakhtin (1997: 76), ao tratar a natureza dialógica do discurso, escreve que “qualquer desempenho verbal inevitavelmente se orienta por outros desempenhos anteriores na mesma esfera, tanto do mesmo autor como de outros autores, originando um diálogo social e funcionando como parte dele”. Nesse sentido, podemos considerar o dialogismo como o jogo da diferença entre o texto e, como ele escreve, “todos os seus outros: autor, intertexto, interlocutores reais e imaginários e o contexto comunicativo”. Além disso, vemos que, ao longo da obra de Bakhtin, a palavra “dialogismo” incorpora sentidos e conotações, sem perder a idéia central de “relação entre o enunciado e outros enunciados. Qualquer enunciado, inclusive o monólogo solitário, tem seus outros e só existe em relação ao contexto de outros enunciados” (1997: 83). No sentido mais amplo, diálogo se refere às possibilidades abertas geradas pelas práticas discursivas de uma cultura, toda a matriz de enunciados comunicativos de relevância não só para os textos canônicos, mas também para os não-modelares, como são, no caso de nosso estudo, as canções do SLA *Funk* de FA.

Bakhtin interessa-se por todas as “séries” que derivam do que ele chama de “poderosas e profundas correntes da cultura”. Segundo ele, “a literatura não pode ser compreendida fora do contexto global da cultura de uma determinada época”. Assim, o *hip hop*, ainda que não seja texto literário, deve ser compreendido dentro do que o autor chama de “unidade diferenciada de toda a cultura de uma época”. O *funk* pode ser considerado uma extensão ritmada do que Bakhtin (1997) chama de “gênero do discurso cotidiano”, já que é uma forma ampla, que se divide em subgêneros locais, com temas específicos a serem explorados, como *funk* social e *funk* glamouroso, por exemplo. Além disso, as vigorosas investidas do *hip hop* no intertexto ignoram todas as leis de direitos autorais. Há trechos ou músicas inteiras que derivam de outras canções, de outros discursos, colocados numa relação irônica que os relativiza mutuamente. Essa característica dialógica é constante nas canções de FA, como ocorre em “Tudo vale a pena”, que cita uma estrofe inteira de “Miséria no Japão”, de Pedro Luís e a Parede e essa outra canção, que cita Fernando Pessoa.

As citações, seja de forma intertextual ou apenas interdiscursiva, servem a um amplo leque de atitudes, desde brincadeiras até transgressões ou homenagens. Vários músicos do *hip hop* reciclam a voz de seus mártires e criam novas versões dessas vozes. Conceituamos o que denominamos intertextualidade e interdiscursividade, com base na leitura que Fiorin faz de Bakhtin.

Podemos compreender, por meio das palavras de Fiorin (2006: 165) que, em Bakhtin, “a questão do interdiscurso aparece sob o nome de dialogismo”. E compreender o dialogismo, conforme afirma Fiorin (2006: 166), “sempre entre discursos”, uma vez que “O interlocutor só existe enquanto discurso. Há, pois, um embate de dois discursos: o do locutor e o do interlocutor, o que significa que o dialogismo se dá sempre entre discursos”. Segundo Fiorin, dois sentidos do conceito de diálogo bakhtiniano são fundamentais: o diálogo como modo de funcionamento da linguagem, seu princípio constitutivo; e o diálogo como forma de composição do discurso.

Bakhtin afirma (1993: 32) que “não se pode realmente ter a experiência do dado puro”. Isso quer dizer que o “real” se apresenta par nós semioticamente, uma vez que não temos acesso direto à “realidade”, pois nossa relação com ela é sempre mediada pela linguagem, o que implica que nosso discurso não se relaciona diretamente com as

coisas, mas com outros discursos, que semiotizam o mundo. Essa relação entre discursos é o dialogismo. Assim, o dialogismo é o modo de funcionamento “real” da linguagem.

Em outras palavras, a relação dialógica é uma relação (de sentido) que se estabelece entre enunciados. O enunciado, sendo como que uma réplica de um diálogo, possui um acabamento específico (Bakhtin, 1992: 299-351). Por isso, ele constitui um todo de sentido e, por conseguinte, permite uma resposta. Sendo réplicas de um diálogo, os enunciados se referem a um sujeito e não têm significação, mas sentido. Dessa forma, podemos dizer que o conceito de enunciado, em Bakhtin, recobre o que chamamos de discurso.

Além do diálogo que não se exhibe no fio do discurso, há um outro, que nele se mostra: é quando as diferentes vozes são incorporadas no interior do discurso, como ocorre entre “Tudo vale a pena”, por exemplo. Podemos dizer, com base em Fiorin, que, “nesse caso, o dialogismo é uma forma composicional”, chamada por Bakhtin (1992: 350) de “concepção estreita do dialogismo” ou “formas externas, visíveis” de diálogo. Essas formas de incorporação do discurso do outro não são as únicas formas dialógicas, mas são o que Fiorin (2006: 174) designa “a maneira de tornar visível esse princípio (o dialógico) de funcionamento das unidades reais de comunicação, os enunciados. São modos pelos quais o princípio real de funcionamento da linguagem é enunciado.”.

Segundo Fiorin (2006: 174),

há duas maneiras básicas de incorporar distintas vozes no enunciado: a) aquela em que o discurso do outro é ‘abertamente citado e nitidamente separado’. (1992, p. 318); b) aquela em que o enunciado é bivocal, ou seja, internamente dialogizado (Idem, p. 348 e pp. 337-8). Na primeira categoria, entram formas composicionais como o discurso direto e o discurso indireto (Bakhtin, 1979, pp. 141-59), as aspas (Bakhtin, 1992, p. 349), a negação (Bakhtin, 1970, pp. 240-1); na segunda, aparecem formas composicionais como a paródia, a estilização, a polêmica velada ou clara (Idem, pp. 259-60); o discurso indireto livre. (Bakhtin, 1979, pp. 160-82).

Podemos distinguir interdiscursividade e intertextualidade visto que, para Bakhtin (1992: 331), o texto é conceituado como “uma mônada específica que refrata (no limite) todos os textos de uma dada esfera. Interdependência do sentido (na medida em que se realiza através do enunciado).”. Ao se referir a essa mesma fala de Bakhtin, Fiorin (2006: 181) afirma que

Há claramente uma distinção entre as relações dialógicas entre enunciados e aquelas que se dão entre textos. Por isso, chamaremos qualquer relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido, interdiscursiva. O termo intertextualidade fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não é verdadeiro.

Entretanto, nem todas as relações dialógicas mostradas no texto devem ser consideradas intertextuais. Bakhtin (1992: 331) fala em “relações dialógicas intertextuais e intratextuais”, que podem ser entendidas, segundo Fiorin, até mesmo por uma questão de tradução, como “relações dialógicas entre textos e dentro do texto”. As relações intratextuais (dentro do texto) ocorrem quando, no mínimo, duas vozes se acham no interior de um mesmo texto; enquanto que as relações intertextuais (entre textos) ocorrem quando um texto se relaciona com outro texto já constituído. Assim, a intertextualidade, conforme salienta Fiorin (2006: 184) é “o processo da relação

dialógica não somente entre duas ‘posturas de sentido’, mas também entre duas materialidades lingüísticas.”.

Em outras palavras, podemos dizer que, em Bakhtin, há uma distinção entre texto e enunciado e esse pode ser aproximado ao que entendemos por interdiscurso, já que se constitui nas relações dialógicas, enquanto aquele é a manifestação do enunciado, a realidade imediata dada ao leitor. A diferença entre interdiscursividade e intertextualidade pode ser entendida como: enquanto a primeira é qualquer relação dialógica entre enunciados, a segunda é um tipo particular de interdiscursividade, aquela em que se encontram num texto, ao menos, duas materialidades textuais distintas. Por materialidade textual, entendemos um texto em sentido estrito ou um conjunto de fatos lingüísticos, que configura um estilo, um jargão, uma variante lingüística, etc.

O objeto do discurso, segundo Bakhtin: “(...) é o lugar onde se cruzam, se encontram e se separam diferentes pontos de vista, visões de mundo, tendências”, como, para nós, ocorre no SLA *Funk* de FA. Assim, o discurso do *funk*, composto por vários outros discursos, torna-se ponto de encontro entre sujeitos ou entre suas “visões de mundo”, posturas, tendências, enfim, tensões. O discurso das canções do SLA *Funk* de FA realiza diálogos no intuito de simular a “realidade” e a cultura cantada em seus discursos. Em Bakhtin, a história não é algo exterior ao discurso, mas interior a ele, pois o sentido é histórico. Por isso, para perceber o sentido, precisamos situar o enunciado no diálogo com outros enunciados e apreender os confrontos sêmicos que geram os sentidos, enfim, precisamos captar o diálogo que o permeia, como nos propomos aqui, com a análise dialógica de “Tudo vale a pena” e entre a canção e a literatura.

3 “Tudo vale a pena” se/sua “alma não é pequena”

A canção “Tudo vale a pena” retrata a música e a dança como símbolos do carioca e este, representante do Brasil (o que é confirmado em outras canções de FA, como ocorre em “Brasil é o país do suingue”, por exemplo):

“crianças nas praças
praças no morro
morro de amores, Rio
Rio da leveza desse povo
carregado de calor e de luta
povo bamba
cai no samba, dança o *funk*
tem suingue até no jeito de olhar
tem balanço no trejeito, no andar

Andar de cima
Tem a música tocando
Andar de trem
Tem gente em cima equilibrando
Andar no asfalto
Os carros quentes vão passando
Andar de baixo
Tem a moça no quintal cantarolando

Rios e baixadas
Com seus vales vale a pena

Sua pobreza é quase mito
Quando fito o seu contorno
Lá do alto de algum dos seus mirantes,
Que são tantos

‘E quem te disse
Que miséria é só aqui?
Quem foi que disse
Que a miséria não sorri?
Quem tá falando
Que não se chora miséria no Japão?
Quem tá pensando
Que não existem tesouros na favela?’

Então, tudo vale a pena
Sua alma não é pequena
Seus santos são fortes
Adoro o seu sorriso
Zona sul ou zona norte
Seu ritmo é preciso

Então, tudo vale a pena
Sua alma não é pequena”

“Tudo vale a pena” é uma canção exemplar do SLA *Funk* de FA pela incorporação de um outro texto em sua letra. As canções de FA podem representar o *funk* carioca, inclusive, por essa característica intertextual. Além disso, o *funk* de FA considera o suingue (do) carioca/brasileiro como a riqueza do Rio de Janeiro. Em seu SLA *Funk*, a riqueza carioca é considerada a riqueza do Brasil. Na canção em questão, no entanto, a riqueza vem da relativização da dicotomia temática riqueza *versus* pobreza. O questionamento quanto ao que vem a ser riqueza e o que pode ser considerado pobreza feito pelo sujeito da canção é, indiretamente, camuflado pela incorporação de parte da canção “Miséria no Japão”, de Pedro Luís: “(...) // E quem te disse / Que miséria é só aqui? / Quem foi que disse / Que a miséria não sorri? / Quem tá falando / Que não se chora miséria no Japão? / Quem tá pensando / Que não existem tesouros na favela? ”. Para afirmar essa riqueza, o sujeito da canção trabalha com a duplicidade de significados dos vocábulos, como ocorre com “andar”, “vale” e “morro” (todos usados tanto como verbos quanto como nomes), a fim de construir a cena do “ritmo preciso” da “cidade maravilhosa”: sua ginga.

Por meio da análise da canção “Tudo vale a pena”, tentamos compreender como a musicalidade e o suingue carioca são descritos como traços integrantes do brasileiro e do homem, de uma maneira geral porque, segundo o sujeito da canção, materialização, no corpo, da alma humana. Mais que isso, para esse sujeito, esse traço da alma corporificada pelo suingue é a riqueza do homem e, portanto, o que faz com que “tudo” valha “a pena”. “Pena”, aqui, refere-se ao sofrimento vivido por aqueles que habitam os morros cariocas, mas também pode “reflete e refrata” o questionamento feito pelo sujeito de “Mensagem”, ou seja, a escrita poética.

O título da canção já nos remete a um dos trechos mais conhecidos de “Mar Português” (*In Mensagem*), de Fernando Pessoa (“Tudo vale a pena / se a alma não é

pequena”). Todavia, o último verso da canção modifica o sentido existente no poema pessoano, pois ao tirar o condicional (“se”) do verso, o sujeito da canção acaba com ambigüidade e com a possibilidade de reflexão encontrada no poema português. Na canção, ao contrário, ele é re-produzido de maneira afirmativa e, até, conclusiva, sem possibilidade de abertura para supostas dúvidas acerca da pergunta original apagada na canção, mas presente no texto de Pessoa. Em *Mensagem*, o sujeito do texto reflete acerca das conquistas de Portugal ao se referir ao momento histórico das grandes navegações – expansão marítima – ao estabelecer um interdiscurso com *Os Lusíadas*, de Camões. Assim, ao indagar, no “Canto X” da segunda parte do texto pessoano, acerca das dores sofridas por parte daqueles que ficaram em Portugal, separados daqueles que seguiram viagem mar adentro, em nome da pátria e da “fé cristã”, em busca de ampliar territórios, expandir o comércio e explorar novas terras e povos, o sujeito do poema épico de Pessoa questiona: “Valeu a pena?”. Nos versos seguintes, ele mesmo responde que “Tudo vale a pena / se a alma não é pequena”, o que reafirma os valores contidos no discurso de Camões.

O verso de Pessoa, na canção de FA modificado, também aparece em resposta a algumas questões (‘E quem te disse / Que miséria é só aqui? / Quem foi que disse / Que a miséria não sorri? / Quem tá falando / Que não se chora miséria no Japão? / Quem tá pensando / Que não existem tesouros na favela?’). Os questionamentos feitos, no entanto, são versos da canção “Miséria no Japão”, marcada no enunciado de “Tudo vale a pena”. A canção de Pedro Luís, na íntegra, critica a voz do senso comum quanto à pobreza e relativiza a miséria, existente em todo o mundo, inclusive na nação considerada pólo de riqueza, principalmente ao que se refere à tecnologia, o Japão:

Somos tios da pobreza social / Somos todos pára-brisas do futuro nacional / Eu sou tio, ela é tia / O pavio tá aceso, aqui é quente / País é quente / O mundo é quente // E quem te disse que miséria é só aqui? / Quem foi que disse que a miséria não ri? / Quem tá pensando / que não se chora miséria no Japão? / Quem tá falando que não existem tesouros na favela? // A vida é bela / Tá tudo estranho / É tudo caro / Mundo é tamanho // Paraíso, pára-raios, capital / Parabólicas, pirâmides, trem-bala / Coisa e tal / Lá faz frio, cá é noite / Os açoites nos navios são história / Mas não é glória / Memória triste / E quem resiste faz a raça evoluir / Mas ainda existe guerra / Querendo fazer o mundo ruir / Não tem medida o amor em certos casos / O ódio atinge generais, soldados rasos

Os questionamentos feitos em “Miséria no Japão” e retomados pelo sujeito de “Tudo vale a pena” refletem sobre os valores de pobreza e riqueza tal qual os concebem o senso-comum. Essas questões possuem, como resposta, que “Tudo vale a pena”. Isto é, o sofrimento da vida do povo carioca (“povo bamba”) que, desde criança (“crianças nas praças”), vive em condições de miséria econômica (nas “praças”, nos “morros”) “vale a pena” porque “sua alma não é pequena”. O “porque” não aparece nos versos da canção, mas fica subentendido devido à relação causa-consequência entre os dois versos responsivos que seguem as questões feitas.

Além da mudança do condicional pelo possessivo, o sujeito da canção de FA faz uma outra alteração nos versos originais pessoanos ao principiar o enunciado responsivo com o elemento conclusivo “então”: “Então tudo vale a pena / sua alma não é pequena”. Conclusão induzida pelas questões feitas, pois, de certa forma, nelas já se encontram as respostas esperadas. Dessa forma, o “então” aparece apenas para corroborar com o valor veiculado no interior dos enunciados interrogativos. O pronome possessivo “sua” altera o sentido do verso original e traz para a canção um outro/“novo” sentido, pois ao dialogar com o “outro” do discurso e presentificá-lo no texto por meio do pronome, o

“eu” apaga a condição criada como resposta à pergunta existente no texto de Pessoa e, ainda que indiretamente, discorda de parte da resposta existente no texto luso, pois faz o “outro”, presentificado por meio do pronome possessivo, crer que, como afirma o título da canção (parte do verso de Pessoa, não em forma de pergunta e resposta, mas colocado de maneira assertiva) “tudo vale a pena”, independente da condição (no caso da canção de FA, “aparentemente” miserável na qual se encontra o “outro” cantado).

Essa modificação é coerente na canção de FA, pois o sujeito do texto tenta, desde o início, apagar a imagem de que a vida cotidiana dos sujeitos excluídos do Rio (sejam eles crianças ou adultos) é apenas violência, bandidagem, sofrimento e pobreza, enfim, miséria. A intertextualidade, realizada por meio das citações, diretas e indiretas, na canção, constrói um outro/novo discurso poético-musical, uma vez tanto o trecho da canção de Pedro Luís quanto os versos de Pessoa, transportados para um outro espaço-tempo (o Rio contemporâneo) pelo “eu” da canção de FA, re-criem um outro enunciado, no caso, a afirmação, com base no texto, de que “sua alma não é pequena”. Assim, o pronome “sua” se refere ao sujeito favelado carioca, já que o Rio aparece designado pelos sujeitos que o compõem e, ao mesmo tempo, ele também caracteriza esses sujeitos, pois os “outros” da canção pertencem ao “povo” carioca e se referem, concomitantemente, tanto a locais pobres quanto a locais tradicionais do Rio de Janeiro.

O elemento que relaciona os sujeitos à cidade de São Sebastião e os relativiza ao caracterizá-los de forma não hierárquica é a música (“zona sul ou zona norte / seu ritmo é preciso”), ou melhor, o ritmo suingado, pois, independente do “andar” no qual se encontra o sujeito, seu “andar” gingado é que o caracteriza e é a sua riqueza, ou seja, é o que faz “valer a pena” (vale – de valor, de valer e da geografia da “cidade maravilhosa”: “Rios e baixadas / Com seus vales vale a pena”) sua vida, bem como faz “valer a pena” do poeta-compositor e do músico, que registram e celebram (“Rio” – do verbo rir, do substantivo comum, leito de água doce e partitivo do Rio de Janeiro), de forma poético-musical essa “sua” riqueza. Afinal, o balanço “natural” dos corpos dos sujeitos é que os caracteriza tanto como cariocas quanto como brasileiros: “povo bamba / cai no samba, dança o *funk* / tem suingue até no jeito de olhar / tem balanço no trejeito, no andar”.

Podemos perceber o que falávamos com relação à caracterização dos sujeitos cantados por FA serem retratados a partir do Rio de Janeiro, bem como podemos compreender o suingue corpóreo como elemento que compõe esses sujeitos. Essa característica da musicalidade como elemento formador do sujeito cantado por FA não se limita ao carioca ou ao brasileiro, mas ao ser humano, ainda que o Rio seja o espaço privilegiado retratado na maioria de suas canções.

A pobreza/riqueza cantada é atribuída à cidade do Rio de Janeiro, caracterizada como o grande sujeito do texto cantado ou, como sugere o título de um outro disco de FA, uma “entidade urbana”, melhor, um ente urbano. Os sujeitos que vivem nesse sujeito-espaço são, então, caracterizados por seu ritmo quente (“Rio 40 Graus”), preciso, bravo (como os portugueses cantados por Pessoa, em interdiscursividade com Camões) e malandro/suingado. Assim, podemos nos perguntar a quem se refere o pronome “sua” trocado pelo condicional do verso original de Pessoa, aos personagens cantados ou ao sujeito-espaço Rio de Janeiro, com seus vales, mirantes e sorrisos? A miséria e a riqueza, contraditória e complexa, do povo carioca é “sua” (de você) ou é da “cidade maravilhosa” (dela)? Essa é outra dubiedade sobre a qual “vale a pena” refletir e escrever.

Conclusão

Alguns pesquisadores mais radicais de questões discursivas podem pensar que a intertextualidade empobrece um discurso porque o fragmenta. Alguns músicos podem afirmar que o *funk* é pobre porque é uma música composta por um ritmo primal, calcado na percussividade básica super-acelerada (1:3 – um por três). Ouvimos, no senso comum, várias vezes, discursos falso-moralistas que reproduzem a idéia de que o *funk* carioca é pobre porque possui uma letra “pornográfica”, “sem conteúdo” e cheia de “erros de português”. Mas, principalmente, a mídia televisiva, mais que as demais (inclusive que a jornalística), já acusou o *funk* carioca por ser “violento”, “erótico”, por fazer “apologia ao tráfico” com seus “proibições” e defendeu, por transformá-lo em moda muito lucrativa. O SLA *Funk* de FA contraria todas essas afirmações.

Ainda que o SLA *Funk* de FA seja um tipo de canção deslocada do *funk* “tradicional”, muitas pessoas também não sabem o que é *funk*, pois só conhecem o que a mídia veicula, sem fazer ligações históricas e/ou musicais com o que é considerado “clássica” ou “boa” música negra. Influenciado por literatura (no caso da canção “Tudo vale a pena”, por Fernando Pessoa, mas, ao considerarmos outras canções, há a influência de José de Alencar, Mário de Andrade, entre outros), pelo samba (Wilson Simonal, por exemplo) e pelo mundo negro brasileiro (Tim Maia, Gerson King Combo, Sandra de Sá, Jorge BenJor, entre outros) e norte-americano (James Brown) do *soul-funk* dos anos 70, sem contar pela MPB (como é o caso de Pedro Luís e Lenine), pelo *rock* nacional (Paralamas do Sucesso, em específico Herbert Vianna) e pela poesia contemporânea (Arnaldo Antunes, por exemplo), o SLA *Funk* de FA nada tem de pobre. Ao contrário. Um dos elementos que constituem a riqueza das canções de FA e do *funk* em geral é a intertextualidade.

Conforme Bakhtin (1988: 86), o dialogismo é o modo de funcionamento “real” da linguagem, pois, segundo o teórico russo,

[...] todo discurso concreto encontra aquele objeto para o qual está voltado, sempre, por assim dizer, desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por idéias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico.

A dialogia é uma relação de sentido entre enunciados. O diálogo não é propriedade exclusiva do *funk*. Entretanto, nesse tipo de canção, a intertextualidade é uma das características constituintes da dicotomia riqueza/pobreza quanto à qualidade de seu discurso. Nesse contexto, a análise de “Tudo vale a pena” vem a calhar, uma vez que podemos questionar se “vale a pena” trazer à cena acadêmica um estudo sobre o *funk* carioca a partir do SLA *Funk* de FA, calcados nas reflexões nodais do Círculo de Bakhtin sobre a dialogia. Afinal, responder a esse questionamento é reconhecer a importância não de nosso trabalho, mas do *funk* como discurso que “vale” ou não “a pena”. Todavia, como já dizia o poeta luso: “Tudo vale a pena / Se a alma não é pequena”. A canção de FA confirma a idéia e modifica seu sentido, pois, para o sujeito de seu enunciado verbal, “Tudo vale a pena / (porque) sua alma não é pequena”. Podemos pensar, aqui, que “sua” se refere ao leitor deste texto, aos ouvintes de *funk*,

mas, principalmente, à academia. Fica a reflexão: Vale a pena? Vale, com seus vales, a pena. Tesouros e miséria? À pena.

Referências Bibliográficas

- ABREU, F. **Da Lata**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1995.
- _____. **Entidade Urbana**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 2000.
- _____. “Rio 40 Graus”. **SLA2 ~ be sample**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1992
- _____. “Tudo vale a pena”. **Da Lata**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1995.
- BAKHTIN, M./VOLOCHINOV. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- _____. “Discurso na vida e discurso na arte” 1926.
- BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- _____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.
- _____. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec/ USP, 1988.
- BRAIT, B. (org.). **Bakhtin – outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.
- CLARK, K.; HOLQUIST, M. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- FARACO, C. A. **Linguagem e diálogo**: as idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin. Curitiba: Criar, 2003.
- FIORIN, J. L. “Interdiscursividade e intertextualidade”. In BRAIT, B. (org.). **Bakhtin – outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.
- LUÍS, P. “Miséria no Japão”. **Astronauta Tupy**. Rio de Janeiro: Universal Music, 1995.
- MARCHEZAN, R. C. “Diálogo”. In BRAIT, B. (org.). **Bakhtin – outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.
- PAULA, L. **O SLA Funk de Fernanda Abreu**. Tese de Doutorado desenvolvida na UNESP – CAR. Orientação da Profa. Dra. Renata M. F. C. Marchezan. Araraquara: Mimeo, 2007.
- PESSOA, F. “Mensagem”. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- POSSENTI, S. “Observações sobre o interdiscurso”. **Revista Letras**. Curitiba: UFPR, 61, 2003, pp. 253-269.
- TATIT, L. **Elementos semióticos para uma tipologia da canção popular brasileira**. São Paulo: FFLCH – USP, 1986. Tese de Doutorado. (Mimeo)
- _____. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. **Musicando a semiótica**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1998.
- TEZZA, C. “A polifonia como categoria ética”. In **Cult Especial Biografia**. São Paulo, no. 4, 2006, pp. 24-26.

ⁱ **Luciane DE PAULA, Doutora em Letras.**

UNIFRAN - Universidade de Franca; UNAERP - Universidade de Ribeirão Preto

luciane_de_paula@uol.com.br