

A INTERTEXTUALIDADE NA CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS EM MÚSICAS DO POP NACIONAL*

Gustavo Gomes Siqueira da Rocha
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Alberto Lopo Montalvão Neto
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Carina de Almeida Coelho
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo: Ao longo das últimas décadas, a expansão cultural *pop* no Brasil evidenciou novos cantores e músicas, solidificando-se no cenário musical nacional. Reconhecendo a importância e diversidade desse gênero musical, o artigo busca, ancorado aos pressupostos de Fiorin (2006), apresentar as relações intertextuais que músicas *pop* atuais vêm estabelecendo com outras canções e a relação dessa intertextualidade na construção de sentido de suas letras. Para a efetivação de tal análise, foi constituído um *corpus* de análise com base em três músicas *pop* de sucesso, lançadas nos últimos três anos por cantores nacionais. A partir de um movimento descritivo-interpretativo, refletimos sobre as relações dialógicas externas (MACIEL, 2017) e sobre as relações de intertextualidade (JENNY, 1979) que essas músicas constroem ao se relacionarem com outras músicas que foram lançadas anteriormente a elas.

Palavras-chave: intertextualidade; música *pop*; música nacional.

1 Introdução

O tema deste trabalho é a intertextualidade, concebida aqui enquanto diálogos estabelecidos entre textos (FIORIN, 2006), em músicas *pop* brasileiras da atualidade. Toma-se como objetivo analisar letras de algumas canções, explicitando as relações de sentido interno.

O interesse de pesquisa justifica-se por considerarmos que, no cenário musical *pop* brasileiro, a intertextualidade é um recurso comumente explorado por cantores contemporâneos, seja com o intuito de divulgar um *single* gravado anteriormente pelo próprio cantor ou como uma forma de resgatar clássicos para a construção da mensagem à qual se deseja passar. Em síntese, assumimos que cantores frequentemente dialogam com outros textos em suas músicas e que esse movimento linguístico influencia os interlocutores, convidando-os a formas de interpretação dinâmicas.

É a partir da dinamicidade posta por esse processo de relações entre interlocutor-texto-sentido que buscamos pensar sobre as potencialidades das expressões artístico-linguísticas em consonância com os processos educativos, tomando aqui como texto a visão que inclui toda forma simbólica que significa (o que inclui também materialidades audiovisuais) e como sentido os gestos de interpretação próprios dos sujeitos perante às relações de linguagem tais como: poesias, notícias, músicas e contos, por exemplo.

Considerando as relações de intertextualidade mencionadas, este artigo apresenta uma proposta de trabalho com aspectos intertextuais a partir de músicas lançadas nos anos de 2019 e 2020. Nosso *corpus* de análise se volta mais especificamente a refletir sobre a

* XIV Congresso Internacional de Linguagem e Tecnologia

intertextualidade expressa nos *hits* “Meu Talismã”¹ da cantora Iza, “Só Depois do Carnaval”² da cantora Lexa e “Pipa Voada”³ dos *rappers* Rashid e Lukinhas.

2 Música pop no Brasil

A música *pop* é analisada como uma forte condutora de comunicação e expressão artística, importante para a sociedade contemporânea de massas, já que reúne e transmite mensagens que são consumidas e internalizadas pela população de modo distinto, levando em consideração as circunstâncias sociais, políticas e culturais específicas do momento vivido. Diante disso, a cultura *pop* apresenta características das práticas coletivas da sociedade vigente, uma vez que evidencia determinado contexto temporal.

Sobre essa compreensão, segundo Viana (2017, p.1), “[...] as disputas entre os grupos sociais se materializam no campo da cultura” e assim podemos dizer que há diversos “[...] artistas do cenário da música *pop* nacional que refletem suas condições sociais no âmbito de suas práticas culturais”.

Soares (2015, p. 19) salienta que o termo “*pop*” é largamente utilizado para “[...] classificar produtos, fenômenos, artistas, lógicas e processos midiáticos”. Na percepção do autor, a cultura *pop* comumente filia-se a uma lógica de mercado. Ademais, o uso do termo tornou-se amplo, o que de certa forma silencia as suas singularidades, inclusive no que se refere às pesquisas acadêmicas que se debruçam sobre a questão.

Sobre a compreensão do vocábulo “*pop*”, que, por vezes, é considerado complexo, podemos dizer ainda que:

Como abreviação de “popular” (“*pop*”), a palavra circunscreve de maneira um tanto quanto clara, as expressões aos quais, de alguma forma, nomeia: são produtos populares, no sentido de orientados para o que podemos chamar vagamente de massa, “grande público”, e que são produzidos dentro de premissas das indústrias da cultura (televisão, cinema, música, etc.). Seria o que, no Brasil, costuma-se chamar de “popular midiático” ou “popular massivo” (SOARES, 2015, p. 19).

A respeito do contexto histórico e das características que demarcam o gênero musical *pop*, Viana (2017) assinala que:

A música *pop* (ou *pop music*, no termo em inglês), surgiu no decênio de 1950 nos EUA e rapidamente se popularizou por outros países. Trata-se de composições ecléticas que apresentam características de outros estilos, como o urban, dance, rock, música latina e country. As canções do gênero são geralmente de duração média-curta e as letras abordam temas universais (como amor) o que torna a música *pop* facilmente atraente a qualquer ouvinte, por isto é o gênero musical mais comercial (VIANA, 2017, p. 2).

Nesse sentido, o *pop*, por si só, já carrega como marca uma relação intertextual, visto que essa explanação transcende a ótica do texto em sua forma escrita, o que abrange outras formas de materialização da linguagem, como a audiovisual. No entanto, cabe aqui mencionar que essa relação não apenas ocorre entre os estilos, mas também se demarca no imbricamento de produção de sentidos que se tornam possíveis a partir da relação entre distintos enunciados, considerando nessa relação os contextos aos quais estes se filiam.

3 Sobre a intertextualidade: alguns fundamentos teóricos

¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TXtXUGxWATw>>. Acesso em: 07 ago. 2020.

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b78_dITFwy8>. Acesso em: 07 ago. 2020.

³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QSdRzZeQ0Xo>>. Acesso em: 07 ago. 2020.

Segundo Paulino, Walty e Cury (1998, p. 54), uma pessoa pode ler um texto ou escutar uma música e produzir sentidos, dependendo do seu repertório textual. À vista disso, a intertextualidade é capaz de transformar conforme a sensibilidade interpretada dos interlocutores, já que cada pessoa possui uma bagagem de mundo única.

De acordo com Jenny (1979, p. 21), a intertextualidade pode ser caracterizada como:

[...] a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático “deslocado” e originário duma sintagmática esquecida. Na realidade a alternativa apenas se apresenta aos olhos do analista. É um simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra – intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abrem aos poucos, o espaço semântico.

A partir dessa definição, consideramos que cada pessoa tem uma singularidade, uma experiência, que edifica a sua interpretação segundo o seu conhecimento. Nessa perspectiva, o texto proporciona o sentido de que o sujeito cria a sua compreensão a partir de outros textos, ou seja, por meio da intertextualidade. Diante disso, o leitor cria conclusões de um texto de acordo com o que ele leu.

Segundo Bakhtin (2003, p. 272), todo enunciado é uma ligação na corrente complexamente estruturada de outros enunciados. Assim, cada enunciado deve ser observado inicialmente como uma retomada a outros enunciados, já que todo enunciado desempenha um lugar específico no ambiente comunicacional em relação a enunciados anteriores do assunto abordado. Dessa maneira, numa compreensão bakhtiniana, é impraticável que alguém não correlacione um tema com outro (BAKHTIN, 2003, p. 297).

Em conformidade com Eco (1986, p. 7), o leitor deve “[...] tirar do texto o que o texto não diz, mas pressupõe, promete, implica ou implícita, a preencher espaços vazios, a ligar o que existe nesse texto com o resto da intertextualidade, de onde ele nasce e onde irá se fundir”. Nesse sentido, consideramos que os textos refletem aquilo que advém das relações sociais, de modo que “[...] a palavra serve como uma ponte entre um ser falante e outro ser falante. É através da palavra que uma relação com o outro é possível (SAVENHAGO, 2011).

Essa perspectiva bakhtiniana enunciada por Savenhago (2011), que vê a palavra como um fenômeno ideológico (e conseqüentemente social), também nos faz pensar que, não apenas o “*eu*” constitui o “*outro*”, em um processo interacional recíproco, como também há reflexos na própria língua que dizem respeito a esses modos de representação. Assim, ao pensarmos em uma relação que ocorre entre textos, estamos pensando também no modo como os sujeitos se representam, e como estes representam os outros sujeitos e o mundo.

A partir de uma analogia que Savenhago (2011) estabelece ao relacionar uma imagem de um sujeito refletida num espelho com as teorias bakhtinianas, podemos compreender que “[...] o homem projeta, no próprio corpo e nos próprios olhos que miram o espelho, o corpo e a visão de um outro e passa a julgar a imagem segundo os critérios estabelecidos por meio da relação com o mundo de quem contempla o reflexo” (SAVENHAGO, 2011, p. 7). Essa analogia também nos ajuda a pensar sobre como as expressões da linguagem refletem a forma como nos vemos e como vemos os outros.

No entanto, apesar de aqui serem enunciadas algumas questões a respeito das teorias de Bakhtin e de seu círculo sobre a dialogicidade, ou seja, da relação do “*eu*” com o “*outro*”, não cabe falar propriamente em intertextualidade a partir deste autor, visto que, segundo Fiorin (2006), ele nunca usou o termo como comumente é empregado, e isso é relatado pelo autor no excerto a seguir:

Esse uso é equivocado porque há, em Bakhtin, uma distinção entre texto e enunciado. Este é um todo de sentido, marcado pelo acabamento, dado pela possibilidade de admitir uma réplica. Ele tem uma natureza dialógica. O enunciado é uma posição assumida por um enunciador, é um sentido. O texto é a manifestação do enunciado, é uma realidade imediata, dotada da materialidade, que advém do fato de ser um conjunto de signos. O enunciado é da ordem do sentido; o texto, do domínio da manifestação. O enunciado não é manifestado apenas verbalmente, o que significa que, para Bakhtin, o texto não é exclusivamente verbal, pois é qualquer conjunto coerente de signos, seja qual for sua forma de expressão (pictórica, gestual, etc.) (FIORIN, 2006, p. 44).

Nesse sentido, Fiorin (2006) explicita que toda relação intertextual é antes uma relação dialógica, uma vez que está dialogando com outros discursos. No entanto, tal diálogo deve estar explícito na superfície textual.

Essa compreensão de que o dialogismo não se trata propriamente de uma relação intertextual é importante na medida em que reconhece-se que sempre haverá marcas de autoria em um texto, ainda que não se saiba exatamente quem é o seu autor. São essas marcas de autoria que nos interessam para refletir sobre as expressões musicais contemporâneas, visto que elas ocorrem a partir da relação entre diferentes materializações da linguagem, e permitem a expressão de subjetividades. Desse modo, essas expressões se mostram ao mesmo tempo dialógicas e intertextuais, aqui concebendo a intertextualidade como uma relação dialógica externa (MACIEL, 2017).

Em suma, compreendemos que toda leitura é uma associação com outras leituras, ou seja, o que lemos faz referência a nossas experiências e cada texto apresenta uma relativa acomodação marcante em um dado sentido de nossa esfera da comunicação, de tal modo que torna-se impossível que alguém, ao ler ou escutar um assunto ou música, não possa fazer correlações de ideias. Considerando isso, torna-se pertinente refletir a respeito de alguns jogos de linguagem que são estabelecidos na música *pop* nacional, de modo a compreender os processos de significação dessas materialidades, bem como alguns dos enunciados que as atravessam.

4 Análise de músicas

Natural do Rio de Janeiro, a cantora Iza gravou o seu primeiro *single* em 2017 e desde então é bem quista por seu público. Lançada em 2019, a música “Meu Talismã” é um grande sucesso da artista, e retrata a rotina simples de um casal residente em uma comunidade do Rio de Janeiro. A letra da música possui diversas referências e diálogos com outras canções, como evidenciado no trecho a seguir, que diz: “Um pagodinho pra esquecer / Ouvindo SPC / Um *funk* eu e você, um *dog* e dois sucos”. Podemos notar que, no segundo verso desta estrofe, há uma abreviação, “SPC”, que faz referência a uma banda brasileira: o grupo de pagode “Só Para Contrariar”.

A estrofe seguinte da canção diz: “Você é a coisa mais perfeita, feita nesse mundo / É complicado e perfeitinho tipo Raimundos”. O enunciado faz uma alusão direta à música “Complicada e Perfeitinha”, lançada pela banda de rock nacional “Raimundos” em 1999. A letra de “Meu Talismã” continua dizendo: “É assim em dias de luta e dias de glória / Só os loucos sabem o que a gente faz em um segundo”, de modo que é apresentada uma relação de intertextualidade com a música “Dias de Luta, Dias de Glória”, gravada em 2005 pela banda “Charlie Brown Jr”. Nessa relação, podemos compreender que as intertextualidades presentes na música “Meu Talismã” reforçam o seu teor nacionalista, destacando as influências de bandas, músicas e tradições brasileiras que são referências para a trajetória e a arte da cantora Iza.

A intertextualidade também é um recurso comumente utilizado pela cantora Lexa. No

ano de 2018, em uma participação de Glória Groove em seu *single* “Provocar”, é possível perceber a recorrência de intertextualidade na parte em que Glória canta: “Eu posso ser do Betinho, Gabriel, Ronaldinho ou de ninguém”. O trecho foi cantado inicialmente por Lexa em seu *single* de estreia “Posso Ser”, em 2015, e a música “Provocar” o traz de volta, aguçando a curiosidade dos fãs e incentivando para que busquem a canção de sua inspiração. De modo semelhante, em 2019, nos versos da música “Só Depois do Carnaval”, ao dizer “Chama as amigas pra cá / Pra sapequinha provocar”, Lexa cita explicitamente o nome de duas músicas gravadas anteriormente por ela: “Sapequinha” e “Provocar”.

Outrossim, a música “Pipa Voada”, dos *rappers* Rashid e Lukinhas, lançada em 2020, também estabelece relações intertextuais com outras músicas. Nos versos “O ritmo do meu dia, a correria é quem dita (é) / Pensando nela que é *hit*, igual Iza, Anitta”, Rashid e Lukinhas citam diretamente o nome de duas cantoras famosas no cenário da música brasileira atual: Iza e Anitta, comparando-as à sua amada, isto é, em quem estava pensando naquele momento.

A canção segue com os versos “Sorriu pra mim, fiquei igual Kevinho / 'Cê acredita? (Nossa)”. Nesse trecho, além de explicitar o nome do cantor de *funk* Kevinho, os *rappers* replicam uma frase que é constantemente repetida em suas músicas: “cê acredita?”. Assim, o processo de intertextualidade presente no *single* “Pipa Voada” continua dialogando com o sucesso “*Despacito*”, do cantor latino Luís Fonsi, que foi lançado no ano de 2017. Essa relação pode ser apontada no trecho que diz: “Romance latino desse, tão bonito / De brecha em brecha / Eu me aproximei no *Despacito*”. De acordo com Fiorin (2006), trechos como este podem ser considerados como uma forma de intertextualidade, visto que podemos observar no interior da música duas materialidades linguísticas, numa forma de dialogismo. Ou seja, há o encontro de dois textos, que são, a saber: a) a composição musical, interpretada pelos *rappers*; b) as referências à música nacional contemporânea, ao citarem em um contexto diferente alguns termos que são originalmente pertencentes a outras músicas.

A partir das questões supramencionadas, compreendemos que as relações entre as músicas abrem aos interlocutores mais afincos dessa materialidade linguística a possibilidade de voltar ao “texto-origem”, a partir de relações da memória que nem sempre lhes são tão evidentes, mas que caracterizam e embasam as suas compreensões e interpretações (JENNY, 1979). Outrossim, se a construção do “*eu*” decorre da relação com o “*outro*”, em um processo que se compreende por sua dialogicidade, essas relações ocorrem a partir do atravessamento de histórias de vida e de leitura, que leva a um pressuposto, a partir da relação dos sujeitos com o texto e dessa mesma relação entre os textos (ECO, 1986). Estabelece-se, então, a possibilidade de comunicação a partir da relação entre enunciados, em que, a partir de uma relação com enunciados passados (BAKHTIN, 2003), tangenciam-se possibilidades de interpretações no presente e também de formulações imaginárias que se imbricam em extrapolações possíveis com o futuro.

Desse modo, considerando as questões lexicais de nossa língua, abre-se uma gama de possibilidades e olhares a partir do campo semântico, de modo que as palavras significam para além do assunto expresso na relação sincrônica, o que, necessariamente, leva a uma extrapolação temporal de sentidos e de fatos, dada a própria irregularidade da manifestação simbólica de um signo. Cabe ressaltar que isso não quer dizer que não haja uma forma de organização, dado que o gênero é da ordem do relativamente estável.

Assim, a conotação das palavras empregadas nas relações intertextuais, apesar de se darem em contextos distintos, convergem para o mesmo processo de significação de um referente que lhes são comuns, de modo que a produção de sentidos ocorra pela referência direta a outras materialidades, que não aquela apresentada no contexto imediato. Em outras palavras, a intertextualidade musical é formulada ao utilizar-se de léxicos de outras músicas e a partir dessa inter-relação constrói-se possibilidades de significação que estão no entremeio das histórias de vida e de leitura daqueles que as mobilizam para o ato de interpretar.

5 Considerações finais

O trabalho buscou apresentar brevemente algumas relações intertextuais por meio de três músicas brasileiras atuais, sendo elas: “Meu Talismã” da cantora Iza, “Só Depois do Carnaval” da cantora Lexa e “Pipa Voada” dos *rappers* Rashid e Lukinhas.

Conclui-se que essas músicas, do gênero musical *pop*, estabelecem uma relação de diálogo com a sociedade, com a cultura e com a política do país. Com base nessa percepção, acreditamos que esse gênero musical se caracteriza como um meio de comunicação universal, que aproxima pessoas pela melodia expressa em um determinado contexto temporal. Além disso, percebe-se que o indivíduo faz associações de ideias e de vivências para trazer sentido ao que está escutando.

Apontamos que o ouvinte de uma música pode, portanto, fazer referências a outros textos, músicas ou artistas, de acordo com o que ele já leu ou ouviu, fazendo ligações pautadas em seu conhecimento de mundo para conseguir extrair de uma letra algo que não está explícito ou implícito nela. Essa inferência ocorre a partir do olhar lançado para as canções que foram analisadas neste artigo, visto que elas se utilizam da intertextualidade em suas composições.

Por fim, ainda que não tenha sido o foco deste trabalho, apontamos que as relações entre duas materialidades linguísticas se colocam como potenciais para se pensar não apenas sobre os aspectos da língua, como também sobre o seu ensino. Nesse sentido, consideramos que trabalhos que buscam pensar sobre a leitura e a interpretação de textos por meio de suas relações de sentido podem se apresentar como promissoras formas para os processos de ensino-aprendizagem.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: JENNY, Laurent et al. *Intertextualidades*. Poétique – Revista de teoria e análise literária. Coimbra: Almedina, 1979, p. 21.

MACIEL, Lucas Vinício de Carvalho. *A (in)distinção entre dialogismo e intertextualidade. Linguagem em (Dis)curso – LemD*, Tubarão, SC, v. 17, n. 1, p. 137- 151, jan./abr. 2017.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. *Intertextualidades: Teoria e Prática*. Belo Horizonte: Lê, 1998.

SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre música pop. In: *Cultura pop / Simone Pereira de Sá, Rodrigo Carreiro, Rogerio Ferraz (Organizadores)*. – Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015, p. 296.

SAVENHAGO, Igor José Siquieri. Bakhtin e o espelho: Um esboço sobre a alteridade pelo viés da autocontemplação. *VÉRTICES*, Campos dos Goytacazes/ RJ, v.13, n. 1, p. 7-23, jan./abr. 2011.

VIANA, Thiago Mena Barreto. “*Sou feliz, sou drag, sou bonita, bebê*”: *Negociações entre o corpo e a música pop*. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Fortaleza - CE – 29/06 a 01/07/2017.