

Breves considerações acerca da prática discursiva da Jovem Guarda

(Breves consideraciones acerca de la práctica discursiva de *Jovem Guarda*)

Heloisa Mendes¹

¹Instituto de Letras e Lingüística – Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

hlsmds@gmail.com

Resumen: El objetivo de este trabajo es analizar, a partir de la noción de semántica global postulada por Dominique Maingueneau en *Gênese dos discursos* (2005), aspectos de la práctica discursiva de *Jovem Guarda*. Partimos de algunas canciones que pertenecen a ese movimiento musical como forma de, mínimamente, trazar el funcionamiento discursivo, o más específicamente, describir la identidad de su práctica discursiva. Nuestra hipótesis es de que la práctica discursiva en cuestión parece regulada por cierta dualidad, que puede ser descrita por un movimiento pendular de transgredir y volver atrás, conservando, en alguna medida, valores impregnados de conservadorismo, de la moral cristiana o de reglas impuestas por la burguesía, sobretudo, en lo que se relaciona al tema de las relaciones amorosas.

Palabras clave: *semántica global; práctica discursiva; canciones; Jovem Guarda; música popular brasileña.*

Resumo: O objetivo deste trabalho é analisar, a partir da noção de semântica global postulada por Dominique Maingueneau em *Gênese dos discursos* (2005), aspectos da prática discursiva da Jovem Guarda. Partimos de algumas canções pertencentes a esse movimento musical como forma de, minimamente, traçar o funcionamento discursivo, ou mais especificamente, descrever a identidade de sua prática discursiva. Nossa hipótese é a de que a prática discursiva em questão parece regulada por certa dualidade, que pode ser descrita por um movimento pendular de transgredir e voltar atrás, conservando, em alguma medida, valores impregnados de conservadorismo, da moral cristã ou de regras impostas pela burguesia, sobretudo, no que diz respeito ao tema das relações amorosas.

Palavras-chave: *semântica global; prática discursiva; canções; Jovem Guarda; música popular brasileira.*

Considerações iniciais

Neste trabalho, como o próprio título sugere, faremos breves considerações sobre a prática discursiva da Jovem Guarda (doravante JG) – manifestação musical que surgiu na década de 1960, no campo da música popular brasileira –, a partir da noção de semântica global postulada por Dominique Maingueneau em *Gênese dos discursos* (2005). Para tanto, recortamos quatro canções reconhecidas como pertencentes a esse movimento e que são representativas de algumas regularidades que podem ser encontradas em outras de suas produções intersemióticas, a saber, nas capas de discos, no vestuário e na *performance* de seus artistas.

Acreditamos que uma análise cuidadosa a partir do recorte teórico-metodológico da noção de semântica global pode trazer à luz hipóteses novas a respeito da JG, hipóteses que, do ponto de vista discursivo, explicam relativamente bem o que se podia dizer/fazer no interior do campo da música popular brasileira a partir desse posicionamento.

A noção de semântica global

Ao assumir que o discurso é regulado por uma semântica global, Maingueneau admite que todos os planos da discursividade – desde os processos gramaticais até o modo de enunciação e de organização da comunidade discursiva – estão submetidos ao mesmo sistema de restrições, concebido como um filtro que fixa os critérios de enunciabilidade de um discurso.

A partir da noção de semântica global, o autor considera que o discurso é apreendido na integração de todos os seus planos, ou seja, não se pode tomar *um* plano como sendo *o* plano privilegiado para a verificação das especificidades de um discurso. Essa perspectiva abarca algumas dimensões e, tal como aponta Maingueneau, podem ser isoladas ou repartidas diferentemente. Trataremos de cada uma delas como forma de, minimamente, mostrar que o autor efetivamente assume que o sistema de restrições opera sobre todo o funcionamento discursivo, além de, obviamente, apresentar o que fundamenta nosso trabalho e, de antemão, nos reservarmos o direito de adotá-las ou não, ampliá-las ou redefini-las, de forma a atender as especificidades de nosso *corpus* de análise.

Maingueneau distingue *intertexto* de *intertextualidade*. O primeiro conceito refere-se ao conjunto de fragmentos efetivamente citados por um discurso; o segundo remete às relações intertextuais legitimadas pela competência discursiva, isto é, ao modo como os discursos de um campo citam discursos anteriores pertencentes ao mesmo campo. O sistema de restrições interfere nos níveis de intertextualidade interna (relação mantida por um discurso com discursos do mesmo campo) e externa (relação de um discurso com discursos de outros campos).¹

O *vocabulário*, outra dimensão do discurso, não é tomado como um conjunto de lexemas próprio de um discurso. Devido ao fato de que, muito freqüentemente, as mesmas unidades lexicais são alvo de explorações semânticas contraditórias por diferentes discursos, a palavra por si só não se apresenta como unidade de análise pertinente. No entanto, as unidades lexicais adquirem o estatuto de signos de pertencimento, ou seja, a escolha pelos enunciadores de um termo entre tantos outros equivalentes serve para marcar seu posicionamento no campo discursivo. Para Maingueneau (2005, p. 85), “a restrição do universo lexical é inseparável da constituição de um território de convivência”.

Com relação aos *temas*, definidos vagamente como “aquilo de que um discurso trata”, o autor não opta por um tratamento hierárquico deles, mas assume que o conjunto temático é um desdobramento do sistema de restrição global do discurso. Ele se limita a afirmar que os temas mais importantes são aqueles que incidem diretamente sobre as articulações do modelo semântico pesquisado. O tema, assim como o vocabulário, interessa menos do que seu tratamento semântico, menos do que o sentido que cada um

¹ No *corpus* analisado por Maingueneau (2005), apesar de os discursos jansenista e humanista devoto admitirem, enquanto discursos católicos, a autoridade da Tradição, eles não a concebem do mesmo modo: em função do princípio de “Concentração” sobre um Ponto-de-Origem, o discurso jansenista prioriza os textos temporalmente mais próximos de Cristo; diferentemente, no discurso humanista devoto, essa preferência é ignorada em função do princípio da “Ordem”. Os dois discursos também divergem quanto à construção de seus passados textuais: os jansenistas citam como autoridades a Tertuliano e Santo Agostinho porque lêem nesses autores enunciados semanticamente vizinhos autorizados por sua formação discursiva.

(tema e vocabulário) assume no interior do campo, nos termos mesmo de Pêcheux (1975 apud MAINGUENEAU, 2005, p. 86):

Uma palavra, uma expressão ou uma proposição não têm um sentido que lhes seria próprio, como se estivesse preso a sua literalidade. Ao contrário, seu sentido se constitui em cada formação discursiva, nas relações que tais palavras, expressões ou proposições mantêm com outras palavras, expressões ou proposições da mesma formação discursiva.²

Para Maingueneau, não basta decompor um discurso em um conjunto de temas – prática predominante no domínio da história das idéias –, haja vista que nenhum tema é realmente original; os temas se encontram em diferentes discursos e mesmo em discursos adversários. Os sistemas de restrições semânticas desses discursos devem, necessariamente, construir temas de maneiras divergentes e essa divergência pode ser apenas relativa, por estarem imersos em um mesmo campo e sujeitos às suas coerções.

Maingueneau não admite a disjunção total entre conjuntos temáticos de discursos de um mesmo campo. De acordo com o autor, admiti-la contrariaria o fato de que os discursos puderam coexistir no mesmo campo e tiveram que abordar temas impostos, no caso dos discursos que compõem seu *corpus*, tanto pelo dogma católico quanto pelo gênero devoto. A identidade total tampouco é possível. O tratamento semântico dos temas nunca é o mesmo, e isso faz com que haja temas abundantemente abordados em um discurso e pouco desenvolvidos por outro.

Por definição, os temas que não são impostos pelo campo discursivo podem estar ausentes de um discurso, mas aqueles que são impostos podem estar presentes de maneiras muito variadas: um tema imposto que é dificilmente compatível com o sistema de restrições globais será integrado, mas marginalmente, enquanto que um tema imposto fortemente ligado a esse sistema será hipertrofiado (MAINGUENEAU, 2005, p. 87).

A situação não é tão simples. A marginalização de um tema, por exemplo, pode se dar, conforme a citação acima, por se tratar de um tema imposto pouco compatível com a competência discursiva, mas também por se tratar de um tema que, embora estivesse completamente em conformidade com a competência, tendesse a se afastar do dogma e por isso ser somente esboçado pelos enunciadores do discurso.

Fora do espaço discursivo devoto, no caso de discursos de outros tipos, Maingueneau afirma que a noção de tema imposto se mantém, mas a estabilidade desse conjunto lhe parece menor. A consideração da intrincada relação entre discursos de um mesmo campo e o tratamento semântico diferenciado dos temas impostos por cada um deles, leva o autor a postular que “é por sua formação discursiva e não por seus temas que se define a especificidade de um discurso” (MAINGUENEAU, 2005, p. 88).

O *estatuto do enunciador e do destinatário*, de acordo com essa perspectiva de discurso regido por uma semântica global, depende igualmente da competência discursiva e é definido por cada discurso como uma forma de legitimar seu dizer. Para exemplificar, Maingueneau aponta as diferenças entre o enunciador do discurso humanista devoto (este se apresenta como integrado a uma “Ordem”, geralmente é membro de uma comunidade religiosa reconhecida, bispo, etc. e dirige-se a destinatários

² O conceito de formação discursiva deve ser entendido, preferencialmente, como posicionamento.

também inscritos em “Ordens” socialmente bem caracterizadas, como, por exemplo, pais de família, magistrados, donas de casa, etc.) e o enunciador do discurso jansenista (que, ao contrário do enunciador do discurso humanista devoto, é anônimo ou usa pseudônimo e não se atribui a si próprio nenhuma inscrição social).

A *dêixis enunciativa*, plano também previsto por Maingueneau, é instaurada em cada ato de enunciação e refere-se à representação espaço-temporal que cada discurso constrói em função de seu universo discursivo. Não se trata de datas ou locais em que os enunciados foram efetivamente produzidos, mesmo que haja correspondência entre o estatuto textual dos enunciadores e a realidade biográfica dos autores. Essa dêixis, “em sua dupla modalidade espacial e temporal, define de fato uma instância de enunciação legítima e delimita a *cena* e a *cronologia* que o discurso constrói para autorizar sua enunciação.” (MAINGUENEAU, 2005, p. 93, destaque do autor).

Soma-se aos planos da dêixis enunciativa e do estatuto de enunciador e de destinatário, *o modo de enunciação*, isto é, uma maneira de dizer específica e que está igualmente submetida à semântica global de um discurso. O modo de enunciação compreende tanto o gênero discursivo (aspecto tipológico, formal do modo de enunciação) quanto o tom, conceito que não se restringe ao que depreendemos de enunciados estritamente orais, mas que supõe uma “voz” própria a cada discurso e que confere ao enunciador um caráter e uma corporalidade. Nessa perspectiva, o destinatário não é um simples “consumidor de idéias”, ele concorda com uma “maneira de ser” por meio de uma “maneira de dizer”. De acordo com Maingueneau, o modo de enunciação não é um procedimento escolhido pelo autor em conformidade com o que ele “quer dizer”, esse procedimento obedece às mesmas restrições semânticas que regem o próprio conteúdo de um discurso.

O último plano evocado por Maingueneau é o da *interdiscursividade*, aquilo que se relaciona ao modo de coesão próprio de cada formação discursiva e que se refere, mais especificamente, à forma como um discurso constrói sua rede de remissões internas. O autor alude a dois planos recobertos pelo domínio da interdiscursividade: o recorte discursivo e o encadeamento.

O recorte discursivo se dá atravessando as divisões em gêneros previamente constituídos. No *corpus* analisado por Maingueneau, o discurso jansenista privilegia o fragmento (máximas, ensaios, cartas, coleta de citações, reflexões) em detrimento das sumas. Diferentemente, o discurso humanista devoto seleciona tomos inteiros de teologia e grandes livros de devoção.

O encadeamento, também resultante do modo de coesão, é, para Maingueneau, um domínio pouco explorado, mas de grande importância. Relaciona-se ao modo como cada formação discursiva constrói seus parágrafos, seus capítulos, argumentos e passagens de um tema a outro. Apesar de se tratar de unidades pequenas, também elas se submetem às restrições da semântica global.

A noção de semântica global de Maingueneau rejeita a concepção de discurso como “sistema de idéias” (suas restrições tampouco se restringem à análise de idéias) e promove uma ampliação do que pode ser considerado discurso. Nas palavras do autor, o sistema de restrições, que estrutura a semântica de um discurso, “define tanto uma relação com o corpo, com o outro... quanto com idéias, é o direito e o avesso do discurso, toda uma relação imaginária com o mundo.” (MAINGUENEAU, 2005, p. 101).

“Segurem suas filhas: aí vem o *rock’n roll*!!”

A emergência do iê iê iê – manifestação musical nascida de matrizes estrangeiras, ou mais especificamente, herdeira de certo *rock’n roll* – no campo da música popular brasileira parece ter adquirido uma identidade própria. Sob a alcunha de JG foram reunidas canções de pouca complexidade rítmica e cujo eixo temático centrava-se na conquista amorosa, no desejo sexual, nas pequenas aventuras juvenis e no desejo de ascensão social materializado no automóvel, bem como em músicos “periféricos”, tanto com relação a seu pertencimento a camadas sociais menos favorecidas (condição que o rock e o mercado fonográfico brasileiros logo trataram de mudar) quanto com relação ao domínio de técnicas musicais.

Sua história poderia começar assim: em 1956, grandes jornais brasileiros assustam seus leitores com manchetes como “Segurem suas filhas: aí vem o *rock’n roll*!!” e com reportagens sobre a destruição do Cine Roxi, em Copacabana, por um grupo de jovens eufóricos durante a exibição do filme *No Balanço das Horas*.³

Diferentemente do que aconteceu em outros cantos do planeta, o poder de contestação do rock, no Brasil, repercutiu em uma dimensão talvez menor e propriamente local, se comparado ao tom revolucionário assumido nos grandes centros de difusão da rebeldia. Aqui, as primeiras baladas estavam fortemente marcadas pela herança musical do bolero e do samba-canção.

Parece ter sido Cauby Peixoto, intérprete de baladas açucaradas e de sambas-canções, o primeiro a gravar uma produção musical desse gênero. *Rock’n roll em Copacabana*, de Miguel Gustavo, chegou às rádios, na voz de Cauby, em 1957 depois da gravação de *Rock Around the Clock* por Nora Ney,⁴ sob o título *Ronda das Horas*. Desde então, maestros, músicos e cantores dos mais diferentes gêneros se viram obrigados a adaptar-se à novidade que monopolizava as paradas de sucessos internacionais, o que fez disparar, no Brasil, o surgimento de *covers* e conversões artísticas, como a do ex-cantor de boleros e guarânias Carlos Gonzaga, um dos primeiros a “especializar-se” em rock, para citar apenas um exemplo. Cauby Peixoto, Nora Ney e Carlos Gonzaga constituíram, em alguma medida, o prelúdio do aparecimento, no início do ano de 1958, da dupla de cantores que firmaria o rock (branco e comercial) no Brasil: os irmãos interioranos paulistas Celly e Tony Campello. Apesar de já provocar os corpos a se entregarem à dança, a euforia do rock-balada brasileiro só se multiplicou com a chegada às rádios, em 1962, dos Beatles.

³ Não se sabe ao certo se foi a partir daí que o rock passou a figurar o cenário da música popular brasileira. O que se sabe é que as grandes cidades brasileiras foram invadidas pelo *hit Rock Around The Clock* de Bill Haley & His Comets, e os segmentos jovens atraídos pela novidade. Para Muggiati (1999), a história do rock teve início com essa canção que, na segunda semana de julho de 1955 nos EUA, chegou ao primeiro lugar da parada de sucessos, deixando para trás canções de forte apelo sentimental que não mais correspondiam à realidade de um mundo aterrorizado pela ameaça nuclear. O título *Rock Around The Clock* (*around the clock* é uma expressão idiomática que significa “sem parar”), ou mais especificamente, a ocorrência da palavra *clock*, impunha a noção de tempo. Era tempo de dançar, dançar sem parar. No início foi a dança corporal, o balanço sensual de Elvis Presley e de Mick Jagger, depois veio o rock psicodélico regado ao consumo de ácido lisérgico, mas o gênero sempre esteve preso ao ritmo, muito mais que à melodia ou à harmonia.

⁴ Nome artístico de Iracema de Sousa Ferreira que, ao lado de Maysa Matarazzo, Ângela Maria e Dolores Duran, foi uma das maiores intérpretes brasileiras de samba-canção, gênero muito freqüentemente comparado ao bolero pela exaltação do amor-romântico ou do sofrimento pelo amor não concretizado, sendo, por essa razão, também chamado de fossa ou dor-de-cotovelo.

O que se viu acontecer desde então, foi a gravação de uma série de músicas de ritmo rápido e acordes quadrados, letras simples e diretas que se iniciavam sob um clima tenso para terminar com alguma “lição”. Na sua maioria, “versões” de *hits* em inglês, recheadas de inversões frasais, hábito que nortearia toda a construção das letras reconhecidas como pertencentes à JG.

Exemplar é o “clássico” *Splish Splash*, “vertida” de brincadeira do inglês. Lançada no mercado fonográfico em agosto de 1963, conquistou o primeiro lugar nas paradas de sucesso e abriu o caminho para que o rock brasileiro se firmasse.

Sobre a canção, Erasmo Carlos afirmou:

‘Splish Splash’? Eu gostava da música de Bobby Darin, que eu ouvia no *A Hora da Broadway*, programa de rádio estilo *make-believe ballroom* [imitando um clima de baile] na emissora Metropolitana. Eu fiz de brincadeira em casa, e é mais uma adaptação do que uma versão. ‘Splish Splash’ é o barulho de algum objeto caindo n’água, na linguagem das histórias em quadrinhos americanas. Então não tem nada a ver com o ‘barulho do beijo’ ou do ‘tapa que eu levei’, que foram idéias minhas. Eu fiz de brincadeira em casa e por um acaso o Roberto gostou e gravou (apud FRÓES, 2000, p.15).

A declaração de Erasmo Carlos sobre a canção *Splish Splash* deixa entrever o caráter de casualidade que parece ter marcado boa parte do estilo da produção musical da JG e de seus integrantes, assim como a declaração que se segue, também de Erasmo Carlos comentando sobre Roberto Carlos.

Então ele veio: ‘Sabe o que é que é? É que eu comecei a fazer uma música e estava pensando que é o tipo de música que você faz em 10 minutos! Faz essa letra pra mim, que eu queria incluir no filme que eu estou fazendo!’ Aí era ‘Eu Sou Terrível’. Eu fiz a letra e mandei (CARLOS apud FRÓES, 2004, p. 184).

Em ambas as citações, emerge um *ethos* do cantor/compositor da JG caracterizado pela casualidade, pelo improvisado, pela “ignorância” e que faz música com a mesma desenvoltura de quem “planta bananeira” ou “vira cambalhota”, ou seja, sem saber ao certo onde sua estripulia vai dar.

Outro começo para a história da Jovem Guarda também é possível: às 16h30 do domingo, dia 22 de agosto de 1965, foi ao ar o primeiro programa *Jovem Guarda*, ao vivo, do auditório da Record, na Rua da Consolação.

Comandado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, o programa teve uma hora de duração e contou com um grande público que não passava dos vinte anos e com as apresentações musicais de Tony Campello, Rosemary, Ronie Cord, The Jet Blacks, Os Incríveis e Prini Lorez, além das de seus apresentadores.

O programa, idealizado por uma agência publicitária a pedido da TV Record, se manteve no ar durante quase três anos e foi de extrema importância para consolidar um mercado consumidor, para lançar novos cantores e para conferir um caráter “nacional” ao “movimento”,⁵ mesmo os artistas se concentrando em sua maioria no Rio de Janeiro.

⁵ A alusão à JG como um movimento deve ser entendida como um posicionamento discursivo no interior do campo da música popular brasileira, historicamente reconhecido. Os artistas pertencentes à JG se reconheciam enquanto grupo.

Além disso, esse modelo de programa musical para a juventude se desdobrou em vários outros, na própria Record: *Ternurinha e Tremendão* (com Wanderléa e Erasmo Carlos), *O Pequeno Mundo de Ronnie Von, Linha de Frente* (com Os Vips) e *O Bom* (com Eduardo Araújo).

Para Erasmo Carlos, “a Jovem Guarda começou principalmente quando ‘*Rock Around the Clock*’ chegou ao Brasil, mas só o programa nacionalizou o movimento” (apud FRÓES, 2004, p. 78).⁶ Assim, designamos como JG o conjunto da produção musical popular brasileira da década de 1960, herdeira do *rock’n roll* e que somente extrapolou o eixo Rio-São Paulo a partir da veiculação do programa *Jovem Guarda* pela Rede Record.

Na perspectiva de Tinhorão (1998), o programa *Jovem Guarda* consolidou a reprodução empobrecida da balada do *rock’n roll* norte-americano em sua vertente européia promovida pelos músicos ingleses dos Beatles. O autor acredita que o sucesso retumbante da JG se deu devido a uma conjuntura política, econômica e social. A ditadura se impôs e se encarregou de ajustar a economia do país ao sistema internacional. Objetivando a modernização da economia, o governo militar atraiu indústrias multinacionais, facilitando os investimentos estrangeiros e desnacionalizando-a. De forma análoga ao processo de desnacionalização da economia brasileira, a contrapartida artístico-cultural se deu com a igual perda dos valores tradicionais, apesar de esses valores corresponderem à verdade das maiorias que não podiam participar do mercado consumidor de bens produzidos pela moderna indústria, devido à injusta distribuição de renda no país. No âmbito social, os jovens desejosos de ingressar na vida cidadina eram, em sua maioria, filhos de migrantes de áreas rurais e, portanto, sem grandes identificações com as tradições urbanas locais.

A JG foi, em alguma medida, responsável pela abertura inicial dada à música popular brasileira, pela veiculação da informação nova em face à onda das canções de protesto que preconizava uma produção musical “genuinamente” brasileira (cuja temática nordestina emergia como símbolo do desajuste social) e frente ao elitismo intelectual da bossa-nova.

Não é segredo para ninguém que a “brasa” da jovem guarda provocou um curto-circuito na música popular brasileira, deixando momentaneamente desnoroados os articuladores do movimento de renovação iniciado com a bossa-nova. Da perplexidade inicial, partiram alguns para uma infrutífera “guerra santa” ao iê-iê-iê, sem perceberem a lição que esse fato novo musical estava, está dando, de graça, até para o bem da música popular brasileira (CAMPOS, 1978, p. 59).

⁶ A televisão foi imprescindível para que o movimento da JG deixasse de ser local e adquirisse “ares” de nacional. Embora passível de ser criticada, qualquer coisa que seja veiculada na televisão passa a ser tomada como possuidora de um mínimo de aceitabilidade e de certo grau de importância, e nisso reside sua influência sobre a população que, diária e religiosamente, assiste a seus programas. Ela pode repetir em escala muito maior a formação de imagens e de ídolos, como o fizeram o cinema e o rádio, e o fato de, em determinado período da década de 1960, ter se dividido entre programas, apenas aparentemente, voltados para classes sociais diferentes (referimo-nos aos programas *Fino da Bossa* e *Jovem Guarda*), reforça sua capacidade de padronizar os consumidores. Nas palavras de Adorno (2002, p. 11), “para todos alguma coisa é prevista, a fim de que nenhum possa escapar; as diferenças vêm cunhadas e difundidas artificialmente. O fato de oferecer ao público uma hierarquia de qualidades em série serve somente à quantificação mais completa, cada um deve se comportar, por assim dizer, espontaneamente, segundo o seu nível, determinado *a priori* por índices estatísticos, e dirigir-se à categoria de produtos de massa que foi preparada para o seu tipo”.

A presença da guitarra e a reprodução do estilo musical estrangeiro foram tomadas por outros artistas e por críticos de música como elementos que desautorizavam a produção da JG e, conseqüentemente, os seus integrantes foram vistos como alienados e “submúsicos”.

Aparentemente inofensiva, a não ser pela vestimenta colorida e pelos cabelos compridos, a JG parece não agredir, ameaçar ou colocar em xeque a estrutura social, o que faz de sua prática ainda mais instigante, haja vista que rompe com o que se espera da juventude: um comportamento agressivo e duvidoso em relação às conquistas das gerações precedentes, com o intuito de sobrepujar valores novos.

Acreditamos que uma análise discursiva contribui sobremaneira para a descrição/interpretação do movimento da JG e esperamos que, do lugar do analista, o que se tenha a dizer não seja aquilo que, geralmente, é dito do lugar dos historiadores e dos cientistas sociais, de outro modo, não necessitaríamos de análises discursivas.

“Quero que você me aqueça nesse inverno e que tudo mais vá pro inferno”

A presença de certa dualidade, que por ora nos parece ser um dos traços da prática discursiva da JG, emerge nas letras de suas canções, atrelada aos seus temas. O tratamento temático, por sua vez, parece ser regulado por um movimento de “transgredir” e voltar atrás. Nas análises que seguem, procuraremos mostrar a emergência dos temas e um possível funcionamento da semântica global do movimento.

O *corpus* selecionado para este trabalho constitui-se de quatro letras de canções reconhecidas como pertencentes ao movimento da JG e que foram sucessos de audiência na época de sua gravação, conforme atestam o pesquisador Ricardo Pugialli (1999), o historiador Marcelo Fróes (2004) e o jornalista Pedro Alexandre Sanches (2004), a quem recorremos enquanto referências para a reconstituição da história da JG. Nosso recorte, nesse sentido, não prioriza parcerias autorais (é comum aludir à JG por meio da tríade Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa), mas os chamados “carros chefes”, ou seja, canções responsáveis por vendas avultosas de discos e por colocar seus intérpretes e/ou autores/versionistas em uma posição de bastante destaque na mídia. São elas: *Splish Splash* (Erasmo Carlos) *Parei na contramão* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos), *Namoradinho de um amigo meu* (Roberto Carlos) e *Quero que vá tudo pro inferno* (Erasmo Carlos e Roberto Carlos).⁷

Musicalmente, essas composições têm o acompanhamento de quatro instrumentos: duas guitarras elétricas (uma delas responsável pela base musical, ou seja, pela harmonia, e a outra, pelo solo, quase sempre restrito a executar a melodia), um contrabaixo elétrico, uma bateria e, no caso de *Quero que vá tudo pro inferno*, um órgão (teclado eletrônico) substitui a guitarra que faz a base harmônica da canção.⁸ A seqüência harmônica dessas composições constitui-se, basicamente, de três ou quatro

⁷ Coincidentemente, as canções que recortamos para este trabalho se restringem à produção de Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Elas são bastante representativas de algumas regularidades que encontramos nas demais canções e por essa razão figuram aqui.

⁸ O órgão, em conformidade com Sanches (2004), parece ter sido descoberto por acaso por Erasmo e seu amigo Lafayette e incorporado às composições musicais da JG como uma “novidade”, como o elemento que conferiu o brasileiroamento ao movimento, pois, até então, tudo era importação.

acordes fáceis de tocar (lembramos que os músicos da JG eram jovens e não dominavam técnicas musicais) em compasso quaternário.

Apesar da presença de instrumentos amplificados, do contrabaixo, que, vez ou outra, “desenhava” elementos reconhecíveis como sendo do rock, ou da guitarra, que improvisava a repetição de um mesmo acorde (momento que permite aos músicos saltar, balançar suas cabeças num frenético vai-e-vem, ações típicas do *ethos* do roqueiro), as composições da JG se assentam sobre uma estrutura musical bastante tradicional, “quadrada”.

De um modo bastante geral, por meio das letras das canções, narra-se uma história que tem início sob um clima tenso e se encerra com uma espécie de “moral da história”. Para Medeiros (1984, p. 31), essa estrutura composicional estava inspirada “na atmosfera e na estrutura narrativa das histórias em quadrinhos – que constituíam, segundo os próprios testemunhos dos compositores, toda a literatura consumida por eles”.

Ao tomar a prática discursiva da JG como objeto de análise, o modo de organização de sua biblioteca (composta em sua maioria por revistas infantis de histórias em quadrinhos, tal como é atestado pelos próprios músicos) não pode ser desconsiderado, visto que ele interfere, em alguma medida, na estruturação composicional das letras das canções ou, então, entra como tema da canção, tal como acontece em *A Festa do Bolinha*, gravada pelo Trio Esperança. Nessa canção, narra-se uma cena de ciúmes protagonizada por Bolinha, durante uma festa em sua casa, por presenciar Glória trocando beijos com Plínio Raposo, e o desconsolo de Lulu que, na ocasião, descobre que seu sentimento pelo protagonista não é correspondido. Todos os personagens pertencem aos quadrinhos *Luluzinha*.

A canção *Splish Splash* também parece enquadrar-se nessa estrutura composicional baseada na estrutura narrativa das histórias em quadrinhos:

Splish Splash/ Fez o beijo que eu dei/ Nela dentro do cinema/ Todo mundo olhou me condenando/ Só porque eu estava amando/ Agora lá em casa/ Todo mundo vai saber/ Que o beijo que eu dei nela/ Fez barulho sem querer / Iêa/ Splish Splash / Todo mundo olhou/ Mas com água na boca/ Muita gente ficou/ Iê, Iê, Splish Splash/ Iê, Iê, Splish Splash/ Splish Splash/ Iê, Iê, Splish Splash/ Splish Splash/ Splish Splash/ Fez o tapa que eu levei/ Dela dentro do cinema/ Todo mundo olhou me condenando/ Só porque eu estava apanhando/ Agora lá em casa todo mundo vai saber/ Que o tapa que eu levei/ Fez barulho e fez doer/ Iêa/ Splish Splash/ Todo mundo olhou/ Mas com água na boca/ Ninguém mais ficou/ Iê, Iê, Splish Splash/ Iê, Iê, Splish Splash/ Splish Splash/ Iê, Iê, Splish Splash/ Splish Splash (40 anos de Jovem Guarda, *Splish Splash*, Erasmo Carlos).

A tensão inicial se dá em função do beijo roubado no escurinho do cinema e dos olhares de condenação diante de “tamanha ousadia”. A onomatopéia de um objeto caindo na água (*Splish! Splash!*) é resignificada como sendo o som do beijo roubado e do tapa que sinaliza a reação da mulher perante a “afronta” de ser beijada. A melodia pode ser dividida em duas partes finalizadas por “morais” diferentes: i) roubar um beijo no cinema, apesar da “censura” dos presentes, é compensador; ii) roubar um beijo no cinema é um ato de ousadia condenável e merece punição. Em plena década do amor livre, a canção retoma o comportamento dos jovens que, diante da forte vigilância paterna, vêm no escurinho do cinema uma oportunidade para liberar seu desejo sexual, mas, paradoxalmente, esse desejo é censurado pelo próprio enunciador do discurso, que

teme que a família descubra (“*Agora lá em casa / Todo mundo vai saber*”), pela mulher “recatada” e por todos os demais, em um movimento deliberado de manutenção da “ordem” e da “decência”.

Com relação aos temas, as relações amorosas e os automóveis são recorrentes nas canções. O primeiro é quase sempre tratado como sedução maliciosa expressa do ponto de vista do conquistador (tal como figura em *Splish Splash*). Decorrente do amor, o tema da sexualidade também é licenciado do interior do posicionamento da JG, com algumas restrições. Na verdade, a emergência desse tema se dá por meio de um jogo que coloca em cena a figura masculina como sedutora e a feminina na tensão entre a infância e a adolescência. Essa tensão não aparece claramente nas letras que efetivamente analisamos neste trabalho, mas em canções como *Menina Linda* (Renato e Seus Blue Caps), ela é fortemente tematizada nos versos “*Ah! Deixa essa boneca faça-me o favor / Deixa isso tudo e vem brincar de amor*”. A boneca representa a infância; deixá-la pode ser considerada a porta de entrada na fase de desenvolvimento humano subsequente, a adolescência, período de descoberta do sexo oposto.

O segundo tema, o automóvel, é representativo de uma desejada ascensão social e reaparece,⁹ ora como símbolo de ostentação (que pode ser comprovado nos versos de *Festa de Arromba*: “*Mas vejam quem chegou de repente / Roberto Carlos em seu novo carrão*”, para citar apenas um exemplo), ora como símbolo de independência e de agressividade (como nos versos de *Rua Augusta*: “*Entrei na Rua Augusta a 120 por hora / botei a turma toda do passeio pra fora / fiz curva em duas rodas sem usar a buzina / parei a quatro dedos da vitrina / Legal*”), ora peça importante no jogo da sedução amorosa (tal como é explorado em *O calhambeque*),¹⁰ ora parceiro no elogio à solidão (nos versos “*De que vale a minha boa vida de playboy / Se entro no meu carro e a solidão me dói*”, da canção *Quero que vá tudo pro inferno*). A recorrência desse tema, por sua vez, parece evidenciar um posicionamento discursivo “na mão” da política desenvolvimentista do governo JK, cuja palavra de ordem era consumo.

Parei na contramão foi a primeira faixa, gravada por Roberto Carlos em 1963, de um disco chamado *Roberto Carlos* (o primeiro de uma série de álbuns com o mesmo nome). Inusitada pela freada de início e por apitos e buzinas, de certo modo, começa a

⁹ De acordo com o historiador Ricardo Maranhão (1981 apud MEDEIROS, 1984), o automóvel constituiu o núcleo central do departamento de bens de consumo durável que se estruturou no contexto de uma mudança do padrão de acumulação do capital durante o governo JK e pode ser considerado um símbolo característico da integração brasileira ao capitalismo monopolista internacional, ao mesmo tempo em que se apresentava como uma vitória da nação na luta pela independência.

¹⁰ Mandei meu cadillac pro mecânico outro dia / Pois há muito tempo um conserto ele pedia / Como vou viver sem meu carango pra correr / Meu cadillac, bip, bip, quero consertar o cadillac / Com muita paciência o rapaz me ofereceu / Um carro todo velho que por lá apareceu / Enquanto o cadillac consertava eu usava / O calhambeque, bip, bip, quero buzinar o calhambeque / Saí da oficina um pouquinho desolado / Confesso que estava até um pouco envergonhado / Olhando para o lado com a cara de malvado / O calhambeque, bip, bip, buzinei assim o calhambeque / E logo uma garota fez sinal para eu parar / E no meu calhambeque fez questão de passear / Não sei o que pensei, mas eu não acreditei / Que o calhambeque, bip, bip, o broto quis andar no / calhambeque / E muitos outros brotos que encontrei pelo caminho / Falavam “que estouro, que beleza de carrinho” / E fui me acostumando e do carango fui gostando / O calhambeque, bip, bip, quero conservar o / calhambeque / Mas o cadillac finalmente ficou pronto / Lavado, consertado, bem pintado, um encanto / Mas o meu coração na hora exata de trocar / O calhambeque, bip, bip / Meu coração ficou com o calhambeque (40 anos de Jovem Guarda, *O calhambeque*, Erasmo Carlos).

se delinear, nessa canção, o estilo poético e musical básico das demais composições feitas por Roberto Carlos e Erasmo Carlos:

Vinha voando no meu carro quando vi pela frente / na beira da calçada um broto displicente / joguei o pisca-pisca para a esquerda e entrei / a velocidade que eu vinha não sei / pisei no freio obedecendo ao coração / e parei, parei na contramão. / O broto displicente nem sequer me olhou / insisti na buzina mas não funcionou / segue o broto seu caminho sem me ligar / pensei por um momento que ela fosse parar / arranquei a toda e sem querer avancei o sinal... / o guarda apitou! / O guarda muito vivo de longe me acenava / e pela cara dele eu vi que não gostava / falei que foi Cupido quem me atrapalhou / minha carteira pro xadrez levou / acho que esse guarda nunca se apaixonou / pois minha carteira o malvado levou! Quando me livrei do guarda o broto não vi / mas sei que algum dia ela vai voltar / e a buzina dessa vez eu sei que vai funcionar (40 anos de Jovem Guarda, *Parei na contramão*, Erasmo Carlos; Roberto Carlos).

Em relação à letra, especificamente, há várias inversões frasais: “*a velocidade que eu vinha eu não sei, segue o broto seu caminho sem me ligar, minha carteira pro xadrez levou*”, entre outros versos. Essas inversões, que acompanham boa parte da produção musical da JG e elucidam seu estilo, nos parecem ser uma tentativa de tornar sua produção musical mais complexa, visto que a complexidade não se dava no nível sonoro, se comparado ao trabalho musical realizado pelos bossa-novistas. A inversão parece indiciar um trabalho formal, uma tentativa de legitimar a produção da JG como sendo uma produção artística.

No nível de uma análise lexical, no caso da canção analisada, a retomada, por duas vezes, do sintagma *o broto* pelo pronome pessoal *ela*, poderia ser considerado um indício de que a seleção lexical é uma imposição da semântica global do movimento: o emprego de *o broto* valida o que se pode falar/cantar a partir do posicionamento da JG (é, inclusive, uma das gírias usadas com muita frequência pelos músicos), o que não necessariamente implica sua retomada por um pronome masculino singular, visto que *o broto* é metáfora de mulher jovem e bonita.

Em relação aos temas, em *Parei na contramão*, o amor aparece como sedução marota expressa do ponto de vista do conquistador, e o automóvel é, nessa canção, colocado como peça importante no jogo da sedução amorosa. A recorrência do automóvel nas canções nos parece estar relacionada às condições de produção do discurso da JG, decorrentes da transição do Brasil de um país agrário para um país industrializado, cujo advento da indústria automobilística tornou-se um símbolo da integração brasileira ao capitalismo internacional e que emerge nas canções da JG por meio dos automóveis grandes, indicadores da elevada posição social de seus donos, ou do calhambeque exótico e atraente.

Ao título e a versos como “*vinha voando no meu carro*” e “*a velocidade que eu vinha não sei*”, indicadores de imprudência no trânsito, somam-se outros, como “*joguei o pisca-pisca para a esquerda e entrei*” e “*sem querer avancei o sinal*”, reveladores do respeito às normas de trânsito. Título e versos juntos revelam certa oscilação entre a transgressão e o respeito à ordem vigente. Essa oscilação é efeito de um posicionamento no interior do campo da música popular brasileira que apenas aparentemente pretendia ser confundido com a figura do rebelde, visto que à ação imprudente segue uma ação calcada no respeito às leis de trânsito: o sujeito pára na contramão e anda a toda

velocidade, mas usa o sinal indicativo de que vai tomar outra direção e “sem querer” avança o sinal.

Outra canção, exemplar também da oscilação entre o que, talvez, possa ser considerado transgressor e o respeito à moral vigente é *Namoradinha de um amigo meu*. Lançada em 1966, narra a história de um triângulo amoroso agravado pela relação de amizade entre dois de seus vértices:

Estou amando loucamente / a namoradinha de um amigo meu / sei que estou errado / mas nem mesmo sei como isso aconteceu / um dia sem querer / olhei em seu olhar / e disfarcei até / pra ninguém notar / não sei mais o que faço / pra ninguém saber / que estou gamado assim / se os dois souberem / nem mesmo sei o que eles vão pensar de mim / eu sei que vou sofrer / mas tenho que esquecer / o que é dos outros não se deve ter / vou procurar alguém / pois comigo aconteceu / gostar da namorada de um amigo meu (40 anos de Jovem Guarda, *Namoradinha de um amigo meu*, Roberto Carlos).

Namoradinha de um amigo meu reforça a repressão frente ao ato burlesco de um dos *10 Mandamentos* (Não cobiçar a mulher do próximo), traduzido como *o que é dos outros não se deve ter*.

Assim é na *Namoradinha de um amigo meu*, onde o sentimento cristão reaparece dizendo que é melhor considerar, deixar pra lá, não mexer nessa história fugidia do desejo. E, no entanto, não só eles sentem de modo forte o desejo como o declaram, assim, com a maior sem-cerimônia, e de um jeito fulminante, como ninguém antes tinha feito! (MEDEIROS, 1984, p. 66-67).

Concordamos com Medeiros (1984) apenas no que se refere à reaparição do sentimento cristão controlando o desejo. A declaração do desejo, por outro lado, não acontece sem timidez, mas com tom de confissão de um segredo. Os versos “*não sei mais o que faço pra ninguém saber*” e “*nem mesmo sei o que eles vão pensar de mim*” indicam a angústia daquele que, tomado (*sem querer*) pela paixão, tem plena consciência de seu erro (*sei que estou errado*), recrimina-se e teme o julgamento alheio, atitudes que, muito freqüentemente, caracterizam aqueles que tiveram uma educação repressora e nos moldes da moral religiosa.

Em *Quero que vá tudo pro inferno*, canção que se tornou uma espécie de hino do movimento, apesar de o título conter uma imprecisão, a letra da canção remete a questões estritamente individuais. O verso rebelde e irreverente, o desinteresse, o individualismo, a acomodação, o lamento e o pedido de carinho coexistem na melodia.

De que vale o céu azul e o sol sempre a brilhar / Se você não vem e eu estou a lhe esperar / Só tenho você no meu pensamento / E a sua ausência é todo o meu tormento / Quero que você me aqueça nesse inverno / E que tudo mais vá pro inferno / De que vale a minha boa vida de playboy / Se entro no meu carro e a solidão me dói / Onde quer que eu ande tudo é tão triste / Não me interessa o que de mais existe / Quero que você me aqueça nesse inverno / E que tudo mais vá pro inferno / Não suporto mais você longe de mim / Quero até morrer do que viver assim / Só quero que você me aqueça nesse inverno / E que tudo mais vá pro inferno / E que tudo mais vá pro inferno / Não suporto mais você longe de mim / Quero até morrer do que viver assim / Só quero que você me aqueça nesse inverno / E que tudo mais vá pro inferno / E que tudo mais vá pro inferno... (40 anos de Jovem Guarda, *Quero que vá tudo pro inferno*, Roberto Carlos e Erasmo Carlos).

Mandar alguma coisa para o inferno faz parte das expressões usadas normalmente pelos brasileiros e expressa bastante bem a atitude de quem, impossibilitado ou cansado de realizar alguma coisa, perde completamente seu interesse por ela. Tem força de imprecação e é reveladora de um descontentamento ou desânimo.

Rebeldes e desafiadores, os versos da canção em questão, na perspectiva de Sanchez (2004, p. 49), por um lado, estavam inflamados de um tom de contestação aos costumes e às regras sociais – “mandar tudo para o inferno, mesmo que em contexto de paixãoite, era ato corajoso em 1965”. Por outro lado, entretanto, tornavam ainda mais evidente a impressão de que a JG era “mera e nociva alienação”.

Contrariando um dos posicionamentos do campo da música popular brasileira mais voltado para o morro e para questões de ordem coletiva (o posicionamento defendido pelos músicos adeptos da canção de protesto), *Quero que vá tudo pro inferno*, soou como um elogio à satisfação dos desejos individuais mais fugazes e inconseqüentes, materializado, sobretudo, nos versos “*Quero que você me aqueça nesse inverno / E que tudo mais vá pro inferno*”¹¹.

Para os jovens, a expressão representou o retôrno a uma posição individualista, de simples defesa dos próprios interesses. Contraposta, portanto, à precedente atitude de preocupação coletiva da “bossa-nova”, caracterizada por uma oposição construtiva. “Vá tudo pro inferno” sintetizou a posição do jovem que diante de problemas que lhe são apresentados, reage com um “que me importa?”, numa demonstração de uma precoce acomodação, de um desinteresse por tudo aquilo que ultrapasse seu desejo de ser “aquecido no inferno”, ou seja, de ter suas necessidades individuais satisfeitas (MARTINS, 1966, p. 54).

O mesmo sujeito do discurso que manda tudo para o inferno enuncia, também, a existência da solidão (“*onde quer que eu ande tudo é tão triste*”) e um lamento (“*a solidão me dói*”), elementos que assinalam a contradição entre a existência de uma juventude incompreendida e as vantagens de uma vida de *play-boy* (nesse caso, a posse de um carro), insuficientes para apagar o “inverno” no qual ela se encontra.

É relevante salientar que a composição foi rapidamente aceita, tanto por jovens, quanto por adultos. Entre os primeiros, a aceitação imediata talvez possa ser considerada como uma demonstração do revigoramento do individualismo entre a juventude iê iê iê; entre os segundos, o motivo determinante da aceitação da música parece estar ligado às condições sociais e históricas contemporâneas à composição (sobretudo à imposição do governo militar e todas as coerções resultantes dela) e à necessidade de desabafar as frustrações, sobretudo, de ordem política.

Em pleno vigor do regime militar no país, um posicionamento político mais marcado era tema que passava longe das canções da JG, conforme atestam os autores, aos quais recorreremos enquanto referências históricas do movimento. Sua arte não era, de modo algum, engajada, tampouco voltada para a tentativa de fazer o povo brasileiro

¹¹ Esses versos parecem configurar o enunciado de base da prática discursiva da JG, ou seja, parecem constituir, nos termos de Courtine (1981), a “seqüência discursiva de referência” do movimento da JG. Entretanto, em função do arcabouço teórico selecionado para o desenvolvimento deste trabalho, que implica construir análises a partir de semas, isto é, de traços semânticos mínimos, não trabalharemos aqui com a noção de enunciado.

aprender a fazer política e a desenvolver uma consciência nacional libertadora. A JG estava, literalmente, na contramão da vanguarda artística e cultural brasileira.

O não posicionamento político é uma forma de posicionar-se, politicamente, inclusive, no interior do campo da música popular brasileira. É vedado ao posicionamento construído no e pelo discurso da JG (discurso este, atravessado por alguns outros, entre eles o que emerge da juventude estudantil e dos demais posicionamentos do campo musical), falar sobre política. O tema política, no campo da música, parece ser licenciado apenas para o sujeito discursivo da elite cultural e econômica do país, e sua inobservância, no discurso da JG, reforça a imagem de um posicionamento periférico, não engajado, fora das discussões políticas e da elite cultural. A inobservância desse tema nas letras da JG também pode fazer parte das coerções genéricas: o que e como dizer estão também fortemente controlados pelo gênero canção construído a partir do posicionamento da JG no campo da música popular brasileira. O como se pode falar/cantar, do ponto de vista musical, é controlado pelo que se convencionou chamar de iê iê iê, um gênero musical herdeiro do *rock'n roll* branco e do bolero.

Considerações finais

Com base no que apresentamos até aqui, a oscilação entre “fazer o que se deseja” e “fazer o que se deve fazer”, expressa nas letras analisadas, torna a constituição da prática discursiva da JG fortemente marcada por discursos aparentemente antagônicos: de um lado, “aquela coisa de rock” que impulsionava todas as proposições no sentido do enunciado “Sexo, drogas e *rock'n roll*”; de outro, uma série de conservadorismos típicos de uma sociedade agrária e provinciana assustada com a crescente industrialização.

Acreditamos que o caráter “transgressor” que sempre se tentou imprimir à JG é, em alguma medida, decorrente de um dos Outros que a constitui, mas que poderia ser melhor compreendido como “estripulia”. Há certa transgressão, que não chega a ser ruptura, mas que mexe, provoca e dessacraliza: a música, os músicos e os instrumentos deixam de ser considerados sagrados. Qualquer um podia compor e qualquer um podia cantar qualquer outra coisa que não fosse samba e que não denunciasse as mazelas sociais brasileiras. E, talvez nisso, ou seja, na dessacralização, resida o incômodo que a JG causou.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. Tradução de Júlia Elisabeth Levy et al. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 119 p.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 3. ed. São Paulo, Perspectiva, 1978. 358 p.

COURTINE, Jean-Jacques. Analyse du discours politique: le discours communiste adressé aux chrétiens. *Langages*, n. 62. Paris: Larousse, 1981.

FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda em ritmo de aventura*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2004, 288 p.

- MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. Curitiba: Criar, 2005. 189 p.
- MARTINS, Rui. *A rebelião romântica da Jovem Guarda*. São Paulo: Fulgor, 1966. 80 p.
- MEDEIROS, Paulo de Tarso C. *A aventura da Jovem Guarda*. São Paulo: Brasiliense, 1984. 86 p.
- MUGGIATI, Roberto. Ecos da era do rock. *Show bizz*. Como o rock marcou o século 20, São Paulo, n. 8, p. 28-29, ago. 1999.
- PUGIALLI, Ricardo. *Almanaque da Jovem Guarda: nos embalos de uma década cheia de brasa, mora? São Paulo: Ediouro, 2006. 336 p.*
- _____. *No embalo da Jovem Guarda*. Rio de Janeiro: Ampersand, 1999. 369 p.
- SANCHES, Pedro Alexandre. *Como dois e dois são cinco: Roberto Carlos (& Erasmo & Wanderléa)*. São Paulo: Boitempo, 2004. 398 p.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998. 368 p.
- 40 anos da Jovem Guarda. São Paulo: Universal Music, 2005. 5 CDs.

