

SOBRE UMA FIGURAÇÃO RECORRENTE NA MÚSICA ARGENTINA DE TRADIÇÃO POPULAR. UMA PROPOSTA DISCURSIVA

ABOUT A RECURRING FIGURE OF SPEECH IN ARGENTINIAN MUSIC OF POPULAR TRADITION. A DISCURSIVE PROPOSAL

SOBRE UNA FIGURACIÓN RECORRENTE EN LA MÚSICA ARGENTINA DE TRADICIÓN POPULAR. UNA PROPUESTA DISCURSIVA

Adrián Pablo Fanjul
Universidade de São Paulo
(Brasil)
adrianpf@usp.br

Resumo

A pesquisa que temos realizado sobre discursividades na música argentina de tradição popular do século XX mostra a recorrência de um tipo de figuração poética em que alguma das entidades pessoais apresentadas aparece como sendo contemplada ou percebida por objetos inertes do entorno ou da paisagem. Entendendo essa figuração como uma modalidade específica do que a tradição retórica e estilística denominou como “prosopopeia” ou “personificação”, tentamos caracterizá-la a partir da enunciação, centrando-nos na problemática das vozes e perspectivas, o que nos levará a localizá-la em uma tensão entre “personificação” e “reificação”. Seguidamente, a partir de uma abordagem materialista do discurso, propomos observar como esse tipo de figuração participa de diferentes processos de regularização discursiva. Consideramos sua recorrência na letrística da música argentina com o objetivo de mostrar que, apesar de haver traços relativamente constantes que caracterizam formalmente essa figuração no jogo enunciativo, ela se integra com funções distintas em processos de regularização que obedecem a determinações socio-históricas diferentes. Para tanto, sintetizamos primeiramente resultados da nossa pesquisa mais abrangente que teve o objetivo de caracterizar, na primeira etapa do movimento musical e cultural que na Argentina foi recebendo a denominação de “rock nacional”, um processo de regularização discursiva. Depois, para fundamentar como se integram, nesse processo de regularização, as ocorrências da figuração que aqui é nosso foco, apontamos algumas diferenças com suas ocorrências no tango, e mostramos os casos encontrados no corpus do primeiro rock argentino, abordando analiticamente alguns deles. Nossas conclusões localizam a especificidade dessa forma de personificação/reificação na etapa inicial desse movimento musical em relação com as regularidades nas configurações de pessoa e cenografias predominantes nele, e com os pré-construídos que lhes deram base no embate ideológico.

Palavras-chave: regularização discursiva – rock argentino – prosopopeia – cenografia enunciativa – perspectivas na enunciação.

Abstract

The study which we have carried out about discursivities in traditional popular Argentinian music in the 20th century shows the recurrence of a kind of poetic device in which some of the personal entities presented appear as if being contemplated or perceived by inert objects from the surroundings or from the landscape. Understanding this figure as a specific mode which the rhetorical and stylistic tradition has called “prosopopoeia” or “personification”, we have tried to characterize it based on the enunciation, focusing on voices and perspectives issues, which has made us locate it in a tension between “personification” and “reification”. Quite often, in a materialistic approach of discourse, we have proposed to observe how this kind of figure participates in different processes of discursive regularization. We have considered this recurrence in Argentinian music lyrics in order to show that, in spite of presenting relatively constant traces that formally characterize this figure of speech in the enunciative interplay, it integrates with different functions in regularization processes that respond to different sociohistorical determinations. For that, we have first summarized the results of our broad study, which had the goal to characterize, in the first stage of the cultural and musical movement called *rock nacional* in Argentina, a discursive regularization process. Then, in order to analyze how the figurative occurrences integrate, which is our focus here, we pointed out some differences in its occurrences in tango, and, after that, we mentioned the cases found in the first Argentinian rock corpus, analyzing some of them. Our conclusions locate the specificity of this personification/reification form in the initial stage of this musical movement in relation to the regularities in the person and scenography configurations which are predominant in it, and to the preconstructed presuppositions which have grounded it in the ideological conflict.

Keywords: discursive regularization – Argentinian rock – prosopopoeia – enunciative scenography – perspectives in enunciation.

Resumen

La investigación que realizamos sobre discursividades en la música argentina de tradición popular del siglo XX muestra la recurrencia de un tipo de figuración poética en la que alguna de las entidades personales presentadas aparece como siendo contemplada o percibida por objetos inertes del entorno o del paisaje. Entendiendo esa figuración como una modalidad específica de lo que la tradición retórica y estilística denominó como “prosopopeya” o “personificación”, intentamos caracterizarla a partir de la enunciación, centrándonos en la problemática de las voces y perspectivas, lo que nos llevará a ubicarla en una tensión entre “personificación” y “reificación”. Luego, a partir de un abordaje materialista del discurso, proponemos observar cómo participa ese tipo de figuración en diferentes procesos de regularización discursiva. Consideramos su recurrencia en la letrística de la música argentina con el objetivo de mostrar que, a pesar de que hay rasgos relativamente constantes que caracterizan formalmente esa figuración en el juego enunciativo, esta se integra con funciones distintas en procesos de regularización que obedecen a determinaciones sociohistóricas diferentes. Para ello, sintetizamos primero resultados de nuestra investigación más abarcadora, que tuvo el objetivo de caracterizar, en la primera etapa del movimiento musical y cultural que en Argentina fue recibiendo la denominación de “rock nacional”, un proceso de regularización discursiva. Después, para fundamentar cómo se integran, en ese proceso

de regularización, las ocurrencias de la figuración que son aquí nuestro foco, señalamos algunas diferencias con sus apariciones en el tango y mostramos los casos encontrados en el corpus del primer rock argentino, abordando analíticamente algunos de ellos. Nuestras conclusiones ubican la especificidad de esa forma de personificación/reificación en la etapa inicial de ese movimiento musical, en relación con las regularidades en las configuraciones de persona y escenografías predominantes en el mismo, y con los preconstruidos que les dieron base en el embate ideológico.

Palabras clave: regularización discursiva – rock argentino – prosopopeya – escenografía enunciativa – perspectivas en la enunciación.

INTRODUÇÃO

Neste artigo nos propomos a abordar um tipo específico de figuração poética e suas recorrências a partir de uma perspectiva materialista do discurso. Isso nos conduz para dois objetivos que são os que estruturarão o texto. Por uma parte, caracterizar essa figuração em relação aos processos de enunciação, o que incluirá uma revisão da tradição e da literatura retórica e estilística sobre a prosopopeia. Por outra, dado que entendemos que o jogo enunciativo não produz formas com sentido fixo, mas que elas participam da construção do sentido em processos discursivos com determinações sócio-históricas diferentes, observaremos o funcionamento desse tipo de figuração em um processo de regularização discursiva que estudamos amplamente em uma pesquisa recente: o das primeiras etapas do fenômeno cultural que na Argentina recebeu o nome de “rock nacional”. Para melhor destacar essa dependência da regularização discursiva em determinadas condições de produção, realizaremos adicionalmente algumas comparações com o funcionamento desse mesmo tipo de figuração em uma etapa do tango argentino.

Na primeira seção do artigo, apresentamos alguns conceitos da teoria materialista do discurso e de estudos da enunciação compatíveis com ela para esclarecer com que alcance empregamos determinadas categorias. Também comentamos o emprego de denominações para alguns fenômenos da música popular. Na segunda parte, desenvolvemos uma caracterização do tipo de figuração que nos ocupa, interrogando o papel das vozes e perspectivas enunciativas nela. No terceiro item, problematizamos a estabilidade descritiva da figuração estudada em relação a diferentes determinações dadas pelos processos discursivos. Para tanto, retomamos reflexões da teoria materialista sobre as “figuras de linguagem” na construção de objetos de discurso, e

depois apresentamos sinteticamente resultados da nossa pesquisa mais abrangente sobre a regularização discursiva nas primeiras etapas do rock argentino,¹ formulando, a partir disso, interrogantes sobre papéis específicos, nesse domínio discursivo, para a recorrência da figura estudada. Na seção seguinte, a mais extensa, apresentamos os casos encontrados no corpus da primeira época do rock argentino e analisamos alguns deles. Finalmente, retomamos os postulados e o observado nos exemplos para formular conclusões.

1. ALGUNS CONCEITOS DO NOSSO REFERENCIAL E OUTRAS DENOMINAÇÕES

A corrente de análise do discurso cujo principal referente foi Michel Pêcheux é conhecida como “materialista” por considerar que o domínio das relações entre enunciados, o “interdiscurso”, tem sua ordem determinada pelas relações de forças em uma formação social. Nas últimas formulações da teoria que esse pensador realizou em vida (Pêcheux, 2002 [1983] e 2007 [1983]), o interdiscurso foi caracterizado como espaço de memória discursiva, sustentado no funcionamento de pré-construídos e de relações parafrásticas entre enunciados. A tensão entre regularização e desregularização é o processo mediante o qual essa memória discursiva se configura e se modifica em determinadas áreas de práticas sociais e culturais.

A relação entre “regularização” e “saberes” que exploraremos nas seções terceira e quarta deste artigo não remete a saberes científicos, mas ao que Courtine (1981: 42), outro dos teóricos dessa linha, denominava “sujeito de saber”. Em cada agrupamento de discursos (Courtine empregava a categoria de “formação discursiva”, mas cremos que o mesmo processo pode ser pensado para outros modos de organização da regularidade) os objetos aparecem como evidências já dadas, referencialmente estabilizadas. O sujeito do discurso é esse lugar de saber que, por efeito ideológico, aparece como universal. Por isso tentamos explicar os processos de regularização no campo discursivo escolhido remetendo-nos ao embate ideológico no campo cultural argentino da época.

Porém, como será visível nas próximas seções, a indagação desses processos de regularização partiu da materialidade discursiva para, por meio dela, construir hipóteses sobre a determinação ideológica. Assim, detectamos a repetibilidade de configurações

¹ Pesquisa financiada pelo CNPq na forma de Bolsa de Produtividade.

que envolvem certos objetos de discurso, instâncias de pessoa e cenografias. Generaliza-se, mediante o termo “instâncias de pessoa” (Fanjul, 2017), tanto os participantes básicos da enunciação quanto as vozes e entidades pessoais em todos os níveis do texto (locutor e interlocutor, vozes referidas, personagens) e/ou dadas pelo modo de circulação, reprodução ou execução (ator no drama, intérprete na canção, por exemplo). Também as perspectivas e saberes atribuídos a cada uma dessas entidades, que abordaremos a partir de conceptualizações de Zoppi Fontana (2004) e de Guimarães (2005) que serão introduzidas no item 2.5. Por “cenografia enunciativa” entendemos, a partir de Maingueneau (2001 e 2008) a encenação de interlocução, tempo e espaço da qual a enunciação, figurativamente, anuncia provir. Como esse autor, empregaremos “cronografia” para a dimensão temporal da cenografia e “topografia” para sua dimensão espacial.

Por último, cabe esclarecer por que empregamos a denominação “música de tradição popular” em vez de “música popular” e, nesse caminho, dar mais precisão ao que entenderemos por “rock argentino”.

Fischerman (2013) chama “de tradição popular” fenômenos musicais próprios da contemporaneidade que não provêm da tradição erudita, mas que adotam, em diversas medidas e com desigual sucesso, valores como os da complexidade compositiva e a procura de inovação. Esses valores se aproximam dos que dão sustentação aos modelos eruditos, ou, quanto menos, se distanciam das funcionalidades atribuídas à música popular prévia ao surgimento das tecnologias de gravação e reprodução, legitimando essa música como feita “para escutar”, sem necessidade de ter outras funções. Seu florescimento no mundo, quase sempre partindo de formas “populares” em sentido estrito, se explica pelas possibilidades de registro e reprodução que se desenvolvem a partir de finais do século XIX, e pelo crescimento, durante todo o século XX, de um público urbano escolarizado com maior acesso aos bens culturais, do qual também surgem produtores de nova música; enfim, pelas mesmas condições que ocasionam o surgimento e expansão do mercado de bens simbólicos como um todo (Bourdieu, 2010).

Várias vertentes do campo do rock no mundo são enquadráveis nessa categoria. O movimento que na Argentina foi recebendo os nomes de “rock nacional” e de “rock argentino” é um caso nítido. Como explica Díaz (2005), ele vai diferenciando-se, em meados dos anos 60, do espaço da “música para jovens” que a indústria cultural promovia mediante a produção discográfica e os programas radiais e televisivos. Alguns jovens de origem majoritariamente da classe média não abastada começam a tentar

produzir uma música precisamente “para escutar”, não destinada ao baile nem ao divertimento. Sua procura de maior elaboração no musical e nas letras foi tecendo uma rede de diferenciação e dando lugar ao surgimento de bandas pioneiras e solistas que se reuniam em alguns bares e pubs da região central de Buenos Aires. No início, eles não obtêm quase nenhum espaço na mídia radiofônica, muito menos televisiva, e, de modo geral, são rejeitados pelas discográficas. Sua situação muda gradativamente no começo da década de 1970, quando alcançam mais difusão e o campo experimenta um crescimento relativamente constante. A maior parte desses músicos e bandas serão mencionados em 4.1. A denominação “rock nacional” se consolida nos anos 70, concorrendo com outras como “música progressiva”, embora na materialidade musical uma boa parte de suas produções não fosse estritamente rock. Em nenhum dos períodos que abrange nosso estudo esse campo da música atingiu real repercussão de massa. Isso só chegaria no início dos 80, junto com uma grande diversificação estilística que não é objeto deste artigo.

2. PERSONIFICAÇÃO, VOZES E PERSPECTIVAS

2.1. Apresentando o objeto

Em muitas composições de diferentes gêneros dentro da música argentina de tradição popular ao longo do século XX, é detectável um fenômeno com forte repetibilidade: um tipo de figuração na qual o ser, representado mediante a 1ª, 2ª ou 3ª pessoa, como locutor, como interpelado ou como personagem, é “percebido” por objetos do entorno tais como determinados astros (sol, estrelas, lua), a noite, a manhã, a cidade, o bairro, a rua, a casa e outros. Entenderemos aqui por “percepção” não apenas o que decorre diretamente dos sentidos como a visão ou o ouvido (por exemplo, a nuvem vendo, a montanha escutando), também processos em que essa possibilidade de percepção sensorial é dada pela semântica de verbos como “acolher”, “esperar por”, “proteger”, etc. Alguns exemplos são (em todos, o grifo é nosso):

En tu eterno sembrar de armonías
tierras lejanas te vieron pasar.
Otras lunas siguieron tu huella:
 tu solo destino es siempre volar.
 (de “Golondrina”, Alfredo Le Pera e Carlos Gardel)

Estrella, tú que miraste, tú que escuchaste mi padecer,
 estrella, deja que cante, deja que quiera como yo sé.

(de “Zamba de mi esperanza”, Luis Prolifi).

Caminito que el tiempo ha borrado,
que juntos un día *nos viste pasar*.
(de “Caminito”, Juan de Dios Filiberto e Gabino Peñaloza)

Cuando ya lejos de la ciudad central
los horizontes me ven.
Rutas saldar, para llegar
y mostrar que soy quien quise ser.
(de “Ayer deseo, hoy realidad”, Ricardo Iorio, banda Almafuerte²)

O que chamou nossa atenção primeiramente não foi o “diálogo” representado, o fato de que o locutor “fale” ao elemento da paisagem, figuração perceptível em inúmeros textos das mais variadas culturas e procedências. Dos quatro exemplos dados, essa interlocução aparece em “Zamba de mi esperanza”, com a estrela, e em “Caminito”, precisamente com a ruazinha que dá nome ao tango, e não nos outros dois, mas não é esse nosso foco. O que começou a nos interessar, e que grifamos nos quatro casos, foi o *particular direcionamento da percepção*: da coisa para a pessoa.

Começemos por reconhecer que parece tratar-se de uma variante daquilo que, na retórica e na estilística, tem sido denominado como “personificação” ou “prosopopeia”. Porém, a abordagem teórica do discurso que adotamos no nosso trabalho impõe que não nos detenhamos ali. Em primeiro lugar, porque, para aproveitar as potencialidades dessa abordagem, o próprio tratamento das “figuras” e/ou “tropos”, quaisquer que elas forem, requer uma revisão crítica dos lugares que lhes são dados em modelos que os percebem como desvios do “geral” ou do “normal”. Em segundo lugar, porque tratar de “prosopopeia” significa, como veremos, de modo mais direto que com qualquer outra dessas figuras, tratar da heterogeneidade enunciativa. Cremos que os estudos discursivos têm a dizer sobre o modo como as denominações relacionadas à personificação se estabilizaram, em diversas tradições descritivas, homogeneizando processos que são enunciativamente diferentes. A prosopopeia ou personificação é entendida como dar a palavra a outros e a ausentes, ou também a seres e coisas que não falam? Ela consiste apenas em dotar algo de fala, ou também de outros traços atribuídos ao ser humano, como “pensamento” ou “emoção”? Qual é o lugar da percepção sensorial e do saber entre essas “qualidades” propostas pelos tratadistas de retórica e de poética? “Personificar” significa introduzir uma personagem? Em que medida a

² Trata-se de uma banda do rock argentino da década de 1990, identificada com o “heavy metal”.

caracterização dessas figuras não foi determinada pelo tipo de prática discursiva que se tinha como objeto (oratória, drama, narração, lírica)? São esses alguns dos interrogantes que nos suscita o percurso pela tradição retórica e estilística. Organizaremos nossa exposição combinando, em um mesmo movimento, a revisão dessas tradições, a reflexão sobre os mesmos fenômenos a partir de um olhar discursivo e a tentativa de dar precisão à especificidade da figuração que nos ocupa.

2.2. *A prosopopeia na retórica clássica*

No tratado “Sobre o estilo”, atribuído a Demétrio de Falero, filósofo peripatético do século III ac, há uma definição de “prosopopeia” que, segundo Paxson (1994), seria a primeira que se registra para essa figura. Na edição espanhola da obra de Demétrio, organizada por Carlos García Gual, aparece, com efeito, essa definição:

Para producir vigor en el estilo se puede usar la figura de pensamiento llamada “prosopopeya”, como en: “Imaginaos que vuestros antepasados os hicieran estos reproches y os dijeran estas cosas, o la Hélade o la ciudad donde nacisteis, tomando la figura de una mujer.” (Demétrio, 1979: 107).

No livro IX da *Institutionis Oratoriae*, Quintiliano³ trata sobre a prosopopeia de modo bem mais extenso que o autor antes referido, incluindo-a entre as “figuras de pensamento”, diferentes das “figuras de fala”. O autor chega à prosopopeia quando está tratando das figuras que mais se adaptam a “intensificar emoções”, aquelas em que se introduz algum tipo de “simulação”. A explicação de Quintiliano sobre essa figura começa de um modo que indica claramente sua inserção na prática do orador mais do que na do poeta:

By this means we display the inner thoughts of our adversaries as though they were talking with themselves (but we shall only carry conviction if we represent them as uttering what they may reasonably be supposed to have had in their minds); or without sacrifice of credibility we may introduce conversations between ourselves and others, or of others among themselves, and put words of advice, reproach, complaint, praise or pity into the mouths of appropriate persons. (Quintiliano, 1922: s/n).

Quintiliano inclui depois os casos em que não apenas as palavras, mas também as pessoas citadas são fictícias, e aqueles em que se dá voz a “coisas às quais a natureza negou voz”, apresentando exemplos em que Cícero atribui ditos à pátria ou à cidade.

³ Toda nossa referência à obra de Quintiliano será mediante a tradução para o inglês realizada por Harold Edgewort Butler, publicada em 1922 pela Loeb Classic Library, transcrita no site Lacus Curtius, do prof. Bill Thayer, na página da Universidade de Chicago. A edição não tem números de páginas.

Quando explica que podemos também “personificar o abstrato” oferece exemplos de poetas, como Virgílio ou Ênio, que fazem “falar” a Fama, a Virtude e entidades análogas.

Tanto a caracterização atribuída a Demétrio quanto a de Quintiliano são fincadas nas práticas retóricas. Paxson (1994: 12-13), no contexto de um estudo abrangente sobre a personificação na história literária, propõe que na Grécia clássica, diferentemente, a noção de “prosopopeia” esteve ligada a outras práticas, como o diálogo filosófico e o drama, para designar a criação de personagens. Baseia-se na aparição da rubrica “prosopa” no início de diálogos de Platão e de peças de Eurípides, sugerindo que isso teria contribuído para a posterior estabilização do termo para designar a figura retórica.

2.3. *A fala como critério*

A observação de Paxson e o que acabamos de referir sobre os dois tratadistas da Antiguidade suscita um interrogante que está no bojo de diferenciações posteriores: por que uma palavra como “prosopopeia” é empregada para situações imaginárias em que o que se dá a alguém ou a algo é precisamente *a fala*? O termo é uma composição de “prósopon” (pessoa, ou inclusive rosto) com o verbo “poiein” (fazer). Fazer com que algo que não é pessoa o seja em algum aspecto, ou fazer com que uma pessoa ausente seja trazida a algum tipo de presença extrapolando tempo ou espaço. Esse “fazer pessoa”, tantas vezes transposto a diversas línguas mediante formas cognadas de “personificação”, poderia aludir a outras características humanas, não apenas à fala. Porém, sua relação com práticas como a oratória, o diálogo filosófico ou o drama, nas quais adquirir caráter de pessoa é principalmente ter fala, pode explicar essa exclusividade, como também permite compreender que a ampliação do termo a outros campos tenha deixado de lado essa restrição. Um exemplo é Lausberg (1991: 241), ao propor que “se puede distinguir entre la *fictio personae* mediante discursos y la *fictio personae* mediante el resto del comportamiento personal”. Reconhecendo essas tradições posteriores que ampliam o alcance da figuração, Paxson (1994: 93) propõe que o primeiro critério diferenciador para uma taxonomia da prosopopeia deve ser *a presença ou a ausência de fala* atribuída a essas entidades.

Com efeito, em vários dicionários e compêndios de estilística ou retórica esse é um parâmetro de distinção. Marchese e Forradas (1994: 318), por exemplo, propõem a seguinte classificação: “La personificación consiste en atribuir a un ser inanimado o

abstracto cualidades típicas de los seres humanos. Si el ser personificado se convierte en el emisor del mensaje, se produce la prosopopeya.” Isto é, a prosopopeia seria uma forma particular de personificação, na qual a entidade fala. Se não há fala, trata-se apenas de uma personificação. Classificação análoga, distinguindo pelo mesmo critério “personificação” e “prosopopeia” realizam Mezaleyrat e Molinié (1989: 262-263), apenas diferindo na inclusão de pessoas mortas como “personificados”.

Outros compiladores consideram “prosopopeia” e “personificação” como sinônimos e agrupam todas as modalidades indistintamente sob um ou outro desses nomes. É o caso de Estebáñez Calderón (2006) e de Moisés (2004). O primeiro dá uma definição na qual vale a pena determo-nos um pouco:

Prosopopeya (o personificación). Es una figura lógica consistente en la atribución de cualidades o actividades humanas a seres inanimados (piedra, agua), animados (plantas, animales) y a conceptos abstractos (sabiduría, culpa). En la retórica clásica se consideraba también prosopopeya al recurso literario de atribuir la palabra a personajes ausentes a los que se evoca en un acto de comunicar sus ideas y pensamientos. (Estebáñez Calderón, 2006: 881-882).

No trecho, a tradição retórica, na qual a prosopopeia era relacionada exclusivamente à fala, aparece diferenciada e em um lugar secundário da definição. E, por outra parte, além de “qualidades”, o tratadista inclui a atribuição de “atividades” humanas. Ele dá como exemplo um trecho de Garcilaso de la Vega no qual aparecem processos perceptuais, emocionais e intelectuais:

Con mi llorar las piedras estremecen
su natural dureza y la quebrantan;
los árboles parece que s´ inclinan
las aves que m´ escuchan cuando cantan
con diferente voz se condolecen
y mi morir cantando m´ adivinan.

Moisés (2004: 374-375) também identifica prosopopeia com personificação e, além de caracterizações semelhantes às que aparecem nos autores que já citamos, inclui a denominação “espécie de humanização ou animismo”, que deriva de ampliar a noção de prosopopeia a determinados caracteres da narrativa. Com efeito, Paxson (1994: 35), cujo estudo desses processos é orientado a analisar seu papel em narrativas ficcionais de diferentes épocas, propõe diferenciar entre uma “figura de personificação” que se registra em um momento pontual de um texto (nas suas palavras, um “ornamento retórico local”) e a personificação como criação de uma personagem que participa do conjunto da história narrada (“personification character”). Assim, termos como

“animização” ou “humanização” parecem adequar-se mais a histórias em que um objeto tem traços vitais e como tal é incorporado à trama, ou ao protagonismo de animais nas fábulas. De modo geral, na letrística da música urbana de tradição popular no século XX, não há permanência narrativa do ser objeto da prosopopeia, ela corresponde mais ao efeito “local” na classificação de Paxson.

2.4. O lugar da percepção

Feito este primeiro levantamento, passaremos a indagar a diferenciação ou não, nessas tradições, do tipo específico de imagem que nos ocupa, no qual, reiteramos, uma ou várias pessoas são objeto da *percepção*, principalmente visual mas não apenas, de uma entidade não animada que faz parte da paisagem ou do entorno.

Vários dos exemplos que encontramos nos compiladores que referimos correspondem à percepção, como o “escutar” das aves em Garcilaso, no trecho citado por Estébanez Calderón que já reproduzimos. No seu trabalho sobre a prosopopeia nas *Soledades* de Góngora, Lechuga (2015: 63) apresenta casos como um em que o amanhecer vê ordenhar leite, ou outro em que um córrego escuta um coro de aves. Mas nenhum dos autores que já referimos diferencia a percepção sensorial ou alguma das suas formas específicas como uma das “características”, “qualidades” ou “funções” humanas que a prosopopeia depositaria nos seres personificados. Paxson (1994: 42) considera, para a “personification”, a atribuição do *pensamento* e da *linguagem*. Wales (1989: 342) inclui, entre as características humanas conferidas às coisas inanimadas pela personificação, os *sentimentos* e *emoções*. É claro que podemos supor que, para esses compiladores, a visão e a escuta possam ser consideradas como integradas nos processos de pensamento ou como modalidades do sentimento, mas não há explicitações a respeito nos seus compêndios.

Quem mais se aproxima de considerar especificamente a visão e a audição é Mayoral (1994). Cabe destacar, em primeiro lugar, que este é o único tratadista contemporâneo, dentre os que dialogam com desenvolvimentos da Linguística, que situa a prosopopeia afetando o jogo enunciativo, enquanto que outros a caracterizam no plano dos “papéis funcionais” (Mezaleyrat e Molinié, 1989) ou dos “semas” (Todorov, 1967). Embora limite os efeitos enunciativos ao “espaço do texto”, manifestando uma concepção imanentista, Mayoral dá um passo na direção de especificar a percepção nos processos de personificação figurativa. Precisamente por considerar que esta instala um marco

enunciativo, destaca entre as “qualidades humanas” atribuídas às coisas prosopopeizadas “muy en especial la capacidad de hablar/*escuchar*” (Mayoral: 279, grifo nosso), e também atribuir “alguno de los sentidos” a coisas.

2.5. *Uma proposta a partir da enunciação*

Pela nossa parte, cremos que a figuração de um processo perceptivo, sobretudo de visão ou de audição, atribuído a um objeto representado como inerte, sendo uma das entidades pessoais o objeto dessa percepção, intervém, sim, no jogo enunciativo. Em primeiro lugar, é necessário reconhecer algo mais geral: a partir de um referencial teórico como o que assumimos neste trabalho, que questiona a unicidade do sujeito falante, toda enunciação pode ser vista como uma “prosopopeia”, porque sempre é produzida a partir de lugares de fala que não se reduzem à identidade do falante empírico, e porque constantemente delega a voz a uma complexidade de instâncias de pessoa. O que é que se acrescenta, então, a esse quadro, quando é dito que um elemento do entorno olha, escuta, vigia ou espera um dos protagonistas? É acrescentada –ou desdobrada– uma *perspectiva*, e, portanto, um lugar de conhecimento. Apoiamo-nos, a respeito, na reflexão de Zoppi Fontana (2004: 61): na linguagem verbal, o “olhar” corresponde ao “complexo processo de categorização/conceptualização fundante do conhecimento”, e por isso a perspectiva distribui também a atribuição, a cada entidade, de “saberes” em torno do que é representado, abrindo-se uma ponte para a dimensão representacional e ideológica.

Cremos essa perspectiva é de um status diferente da que pode ser reportada de uma personagem do enunciado, inclusive quando o locutor assume seu ponto de vista. Personagem é alguém “de quem se trata”, a quem já se atribuíram papéis, mesmo no esboço de trama ou esboço de mundo que cabe em uma canção. No tipo de imagem que aqui estamos considerando na poética da música urbana, as entidades que “percebem” (sol, lua, nuvem, amanhecer, cidade, céu, etc.) estão muito longe dos “personification character” que explicamos em 2.3 a partir de Paxson. Elas sequer são postas em uma continuidade de ações ou mantidas em foco, como acontece, por exemplo, com os rios, o mar, o céu e outras nas prosopopeias gongorinas que estuda Lechuga (2015: 99), nas quais “la naturaleza acapara el espacio que debería dedicarse a la narración principal”,

ou com os objetos inanimados nas imagens que Aristóteles⁴ elogia na obra de Homero. Também não dialogam nem entre si nem com os personagens, como as “qualidades abstratas” que Quintiliano traz da obra dos poetas latinos. Estas entidades, no tipo de figuração que estamos tentando caracterizar, são um *perante quem* é posta a situação representada, um perante quem quase imóvel, posto exclusivamente para isso, em um único ponto da música. Essas três qualidades, a percepção como ato único, a pontualidade e a inércia lhes restam identidade narrativa. Mais do que uma personificação do ente inanimado parece tratar-se de uma *reificação* do ato de olhar depositado em um elemento saliente do entorno ou da paisagem.⁵ Vejamos este exemplo, do tango “Mis amigos de ayer”, de José María Contursi:

Esta noche tengo ganas de aturdirme de recuerdos
con el frío denso y lerdo de las cosas del lugar,
recorrer las viejas calles por el tiempo transformadas
y entre piedras olvidadas empaparme de arrabal.
Me contemplan con asombro las estrellas y esta esquina
con perfume de glicinas y colores de malvón.
Debo estar acaso viejo, melancólico y más flojo,
que me sale por los ojos esta cálida emoción.

O ato contemplativo por parte das estrelas e da esquina pareceria escapar do plano do que é representado para voltar-se sobre a totalidade da cena, como se fosse externo a ela. Cremos que a emergência desse ato de percepção atribuído a um elemento do entorno atualiza um pressuposto de que “há o que se conhecer” sobre isso que é o mundo encenado, e esse é um pressuposto precisamente da enunciação. Na linguagem verbal, “há o que olhar” é nada mais, mas nada menos, que “há sobre o que dizer”. Por esse motivo, cremos que o efeito se vincula ao que Zoppi Fontana (2004: 62) denomina “ele observador”, uma instância que surge da reflexividade da enunciação sobre si mesma como “divisão espelhada”, à qual pode ser atribuído o que nos estudos de narrativa literária se chama de “omnisciência”, e que em outros tipos de discurso podemos caracterizar como um “interlocutor ideal” porque possuiria “conhecimento exato” do que se representa no discurso. O olhar do locutor, já não desdobrado em personagem, é o que converge com essa perspectiva, porque é esse olhar, no fim das

⁴ Consideramos a edição da *Retórica* em espanhol por Quintín Racionero, publicada pela editora Gredos em 1990. Aristóteles não emprega o termo “prosopopeia”, e inclui os fenômenos que depois a retórica estudaria com esse nome como “metáforas por analogia”. Sua avaliação positiva da animização pelo poeta de objetos como flechas, lanças e pedras provém de que, desse modo, eles são postos “em ato” (540-541).

⁵ Paxson (1994: 45-48) desenvolve uma interessante reflexão sobre a complementariedade entre “personificação” e “reificação”.

contas, quem focaliza a entidade “percebendo”. No exemplo citado de Contursi, é o locutor quem “vê”/diz que as estrelas estão contemplando a caminhada pelo arrabalde, e chama assim a atenção sobre que aquilo precisa ser visto à vez que está sendo visto/dito. cremos que esse processo tende a aproximar o locutor de uma modulação de “enunciador universal” (Guimarães, 2005: 26), porque separando momentaneamente sua fala do conflito representado traz algo como pura evidência. E que também tem efeito sobre o modo de mostrar a personagem “observada”, seja esta um desdobramento do locutor em 1ª pessoa, um interlocutor representado também como personagem, uma 3ª pessoa, ou um coletivo que inclua várias dessas possibilidades. Efeito análogo ao da reflexividade da enunciação, mas na cenografia: uma ostensão do ser re-ostentado por (perante) o observador externo. E efeitos ambos, tanto aquele sobre o enunciador quanto este sobre o representado, que ganharão orientações para determinados sentidos segundo as relações discursivas em que se inscrevam, não pela forma em si.

Próximas do que se opera nas imagens em que os objetos do entorno veem ou escutam são as figurações em que eles reconhecem, esperam, acompanham perceptivamente a pessoa, como em vários exemplos que apresentaremos na seção 4. Também aqueles em que lhe direcionam um gesto, ou os que combinam gestualidade e olhar, como no tango “Volver”, de Carlos Gardel e Alfredo le Pera: “bajo el burlón mirar de las estrellas, que con indiferencia hoy me ven volver”. Em uma modalidade um pouco mais distante, há o gesto que pode perceber-se também como a representação de uma fala, como o “saudar” nesta música de Charly García que alude ao exílio de artistas durante a ditadura militar:

Por el ecuador y el trópico
el sol saluda a nuevos vagabundos.
(de “Autos, jets, aviones, barcos”).

3. UM MATERIAL EM DIFERENTES REGULARIZAÇÕES

3.1. Do desvio à regularidade

Para observar como este tipo de figuração participa dos processos de regularização discursiva em diferentes domínios e condições, é necessário compreendê-la como relacionada a uma ordem e não a um desvio. A tradição retórica e estilística reservou às “figuras” e “tropos” um status de saída do “comum”, do “direto”, do “neutro”, concepção que nos tratados e manuais que temos referido não apenas se encontra na

caracterização do que sejam as figuras, mas na sua própria classificação e definição. Quando Demétrio ou Quintiliano diferenciam entre “figuras de pensamento” e “figuras de fala”, é porque tentam especificar sobre a “normalidade” de qual dessas duas dimensões elas atuariam. Algo análogo acontece, apesar dos muitos séculos de diferença, quando tratadistas como Estébanez Calderón localizam a prosopopeia como figura “lógica”. Abordagens posteriores dos tropos oriundas da Linguística substituíram essa preceptiva espontânea por classificações que, assentadas em uma representação de cientificidade, praticaram análoga representação de “desvio”. Assim, Wales (1989) classifica as figuras segundo qual ordem da “gramaticalidade” afetam. Todorov (1967: 107-108) abandona a normatividade lógico-moral ao recusar que ao tropo ou figura se oponha uma “expressão própria”, mas para assumir uma normatividade linguística, caracterizando as figuras segundo a “regra linguística violada”. Assim, emprega a denominação “anomalias”, e as classifica segundo o nível do funcionamento linguístico no qual se produziria a “violação”. Ele localiza a prosopopeia no nível semântico, mediante uma análise de tipo componencial, como omissão dos semas “Humano” e “Presente”.

Algumas correntes da semiótica e dos estudos discursivos que abordaram a metáfora contribuíram para tirar as figuras e tropos do lugar do incomum e do acessório, como também para chamar a atenção sobre a necessária implantação sócio-histórica da sua interpretação. Barei (2012: 217-218), a partir da semiótica, propõe que os tropos e figuras não são ornamentos da linguagem, mas formas de consciência não individual que permitem indagar sobre o funcionamento de “porções inteiras da cultura” e cuja interpretação é determinada pelo “contexto cultural”. Por outra parte, dentro do referencial teórico que assumimos neste trabalho, Michel Pêcheux sustenta que o funcionamento metafórico se explica porque a construção dos objetos na materialidade verbal circula por diferentes “regiões discursivas”, sem que nenhuma delas possa considerar-se “originária” (Pêcheux, 2011: 157-158). A metáfora não é um desvio respeito da alguma “naturalidade” semântica do objeto de referência que a precederia. O efeito de metáfora em torno de tal objeto surge de uma ordem de regularidades sócio-historicamente determinada, uma região específica do interdiscurso. Embora Pêcheux apresente principalmente exemplos lexicais, cremos que o mesmo princípio é aplicável ao tipo de figuração que estamos analisando. Observaremos sua recorrência em lugares, como veremos no item 4, cruciais do fio do discurso em determinadas canções.

Propomo-nos, então, a indagar sua aparição não como violação de uma regra sêmica ou pragmática, mas como manifestação de uma regularidade.

Informamos em 2.1 que o tipo de figuração que nos ocupa, de entidades inertes da paisagem e do entorno contemplando, ouvindo ou fazendo diversos acenos para a entidade pessoal, se registra ao longo do século XX em diversos gêneros da música argentina. Indagaremos principalmente se há especificidades que nos permitam hipotetizar como esse tipo de figura se integra na regularização discursiva primeira do “rock argentino”. Para tanto, nos dois próximos subitens faremos uma síntese de como caracterizamos o processo de regularização nesse campo específico, e apontaremos algumas diferenças com a ocorrência da mesma figuração no tango das décadas de 20 e 30. Depois, na seção 4, como antecipamos, apresentaremos um levantamento e as análises de alguns exemplos.

3.2. A regularização no primeiro rock argentino

Na pesquisa abrangente que desenvolvemos sobre o corpus das primeiras épocas desse movimento, encontramos uma articulação de instâncias de pessoa, cenografia e objetos de discurso que alcançou domínio e centralidade no surgimento do campo, como também repetibilidade em etapas posteriores. O pré-construído que nos parece embasar essa configuração é o de uma necessidade de mudança voltada para o mundo, mas que passaria primeiramente pelo indivíduo. Sua manifestação mais recorrente é a encenação de um movimento de ruptura crítica no ser representado (locutor e/ou personagem), que envolve um distanciamento e redirecionamento para si. O deslocamento, tematizado como inaugural e muitas vezes denominado como novo nascimento, é representado como ponto de partida também na dimensão temporal, pelo geral no que se apresenta como “hoje” ou como “o presente”. O amanhecer ou a presença do sol acompanham com frequência a passagem. Esse pré-construído sobre necessidade de uma mudança que envolve ruptura e crise, e particularmente sua focalização na representação do indivíduo e seus vínculos é, do nosso ponto de vista, o eixo dessa regularização, o núcleo de “saberes” que estabilizará referencialmente os objetos de discurso nessa etapa do gênero.

Defendemos também, nas divulgações que já fizemos da nossa pesquisa, que essa regularização encontra determinação sócio-histórica em uma particular combinação que caracteriza o embate ideológico nas décadas posteriores à segunda pós-guerra. São

crescentemente questionadas, em todas as áreas da práxis, as bases da ordem social dominante, mas, juntamente, o indivíduo humano, suas possibilidades e limites para agir e transformar são particularmente interrogados, afirmados, negados. A Argentina da época não é exceção, mas uma expressão particular desse processo, um cenário de expressões renovadoras em todos os âmbitos da produção artística e cultural, e de importantes mudanças nos campos intelectual e político. O historiador das ideias Oscar Terán (1991 e 2008) aponta o desenvolvimento, desde a década de 1950, de uma rejeição ao espiritualismo liberal, em prol de uma visão “corporalista y fuertemente historicizada” (1991: 20), que passará dos âmbitos acadêmicos a setores muito mais amplos das práticas culturais. A leitura do existencialismo sartriano, embora não fosse o único referente dessa corrente, foi o que mais nitidamente a representou. O impulso renovador atingiu uma grande diversificação ideológica, mas o que enlaçou toda sua diversidade foi um humanismo entendido como “la concepción moderna del sujeto como portador y árbitro de todos sus significados y prácticas” (Terán, 1991: 111). Esse humanismo existencialista oscilará constantemente entre uma impronta trágica e cética e um imaginário de transformação (Pujol, 2007a: 296) que, em alguns setores (não a corrente musical que aqui nos ocupa), confluirá com o marxismo revolucionário.

Em muitas produções da cultura de massa argentina da época são audíveis ecos contraditórios e vulgatas de algumas conceptualizações sartrianas. “Descoberta” de si, e, no mesmo processo, desgarro em relação a si mesmo, negatividade como fundamento da consciência, imperativo de ação como ponto de partida para algo que ainda não é, a liberdade como condição inevitável da ação, e outros aspectos da complexa ontologia estabelecida a partir de *O ser o nada* (Sartre, 1997 [1943]), parecem ressoar desordenadamente em filmes, escritos e músicas. No caso do primeiro rock argentino, ressoam em coexistência notavelmente contraditória com o “percurso interior” advindo de leituras orientalistas e esotéricas mediadas pelos poetas *beatniks* como Ginsberg ou Kerouac (Gringerg, 2008: 43-44). O ser que, nas cenas do primeiro rock argentino, atinge a mudança crítica que o faz “renascer” é o que percebeu algo que poderíamos identificar com a inexorabilidade da opção, aspecto que o relaciona à circulação discursiva do influxo sartriano e a sua recepção –dispersa, distorcida pelo deslocamento de saberes– nos campos cultural e político.

Parece razoável que o tipo de figuração que analisamos neste artigo seja relativamente recorrente em um campo que guarda relações interdiscursivas com determinadas vulgatas do existencialismo, e que abunda em cenografias com uma

configuração de tempo, espaço e pessoa na qual o direcionamento do ser sobre si faz parte de narrativas de superação, integrando-se a sentidos de rebeldia e de questionamento. Mas é importante também lembrar que se trata de um material figurativo que, em épocas anteriores da música urbana argentina, se integrou a outras regularidades discursivas com determinações sócio-históricas muito diferentes.

3.3. Um parâmetro de diferenciação: o tango clássico

No tango, cuja poética se desenvolve a partir da década de 1920, o tipo de personificação do entorno/reificação do olhar que temos descrito em 2.1 era, como já apontamos, muito recorrente. Porém, os pré-construídos e configurações que acabamos de descrever para o primeiro rock argentino não se registram no tango clássico. E alguns traços notavelmente ausentes da letrística daquele rock têm uma forte presença nele: a narração da morte individual em diversas formas, determinadas configurações da narrativa amorosa, traços do melodrama. Não contamos, para o tango, com um estudo específico sobre o tipo de figuração que analisamos neste artigo, nem com um levantamento exaustivo das suas ocorrências, como o que fizemos para o primeiro rock argentino. No entanto, algo do que foi observado por estudiosos desse gênero, bem como o conhecimento do seu repertório nos dão algumas chaves iniciais de diferenciação.

Campra (1996: 54-56), em um dos seus trabalhos mais conhecidos sobre a poética tanguera, identifica algumas dessas imagens em que alguma entidade inerte contempla o ser com uma “retórica animista”⁶ que participa da construção do espaço idílico do arrabalde. No rock argentino das décadas de 60 e 70 nunca poderiam ter esse papel, porque o bairro não é tópico do seu discurso. Embora seja ocasionalmente mencionado, ele não tem a centralidade com que conta nas topografias do tango. Se, como afirma Campra (1996: 58), para o tango o subúrbio é o único espaço verdadeiro e por isso castiga os que o abandonam, no rock argentino dos primeiros tempos, a “autenticidade” não radica em nenhum lugar em especial de um espaço social que é rejeitado na totalidade do seu funcionamento. O “autêntico” está relacionado à “saída” do engano que essa ordem social comporta, saída recorrentemente relacionada à (re)descoberta de si.

⁶ A autora, única estudiosa do tango que encontramos que aborda essa figuração, não realiza um levantamento exaustivo, apenas mostra alguns casos.

Por outra parte, o rock argentino da época não está sob os efeitos de um processo de disciplinamento social para a construção de um imaginário de nação, como acontecia com o tango durante sua entrada na mídia nas décadas de 1920 e 1930, processo com o qual os tangos dialogam contraditoriamente, como explicam Menezes (2012) e, de outra maneira, Garramuño (2009: 121-138). O rock argentino dos anos 60 e 70 é uma expressão claramente contracultural, para a qual, como aponta Pujol (2007b: 16), a aspiração a delimitar uma cultura jovem dissidente sempre foi prioritária diante da procura de qualquer identidade local, nacional ou regional. E, como resulta da nossa pesquisa, sua discursividade vai se constituindo na interseção de uma impronta humanista com discursos relacionados a práticas culturais transformadoras, incluindo as do conjunto do campo do rock no mundo.

Por isso, quando observamos esse mesmo tipo de personificação/reificação em ambos os domínios discursivos, não apenas seu funcionamento em relação às entidades pessoais e à topografia difere, como também quais são os objetos do entorno mais “prosopopeizados”. No tango são as ruas e espaços do arrabalde, como nos exemplos que já mostramos de “Caminito” e “Los amigos de ayer”, o farol que é “sentinela” das promessas de amor do eu personagem em “Mi Buenos Aires querido”, de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera, ou a trepadeira do muro em “Madreselva”, de Francisco Canaro e Luis César Amadori. Também alguns astros, sempre noturnos, como a lua em “Golondrina” também de Gardel e Le Pera, ou as estrelas, como no já referido “Volver” ou em “Sur”, de Homero Manzi. No rock, em compensação, o sol e o amanhecer são os objetos mais recorrentes nessa figuração. Relacionamos essa presença do sol não apenas aos materiais simbólicos que provêm do campo do rock no mundo, mas à especificidade, no rock argentino, do que denominamos “cronografia do amanhecer”, e que será explicado junto com os exemplos da próxima seção.

4. A PERSONIFICAÇÃO / REIFICAÇÃO NO PRIMEIRO ROCK ARGENTINO

4.1. O levantamento

A parte principal da nossa pesquisa sobre regularização discursiva no primeiro rock argentino se realizou com base num corpus exaustivo, possibilitado porque nos anos iniciais do movimento as gravações foram relativamente poucas. Consideramos na sua totalidade o que foi gravado desde o primeiro compacto em 1966 (de Los Beatniks) até

a dissolução das primeiras grandes bandas (Los Gatos, Manal e Almendra) em 1971. Também incluímos nessa primeira parte do corpus duas músicas que foram gravadas depois, mas que já eram executadas naquela época, e uma resgatada de gravações feitas por colecionistas, mas que nunca apareceu em disco.

Tivemos, então, 15 LPs, 12 compactos, e essas outras três composições. Sem contar as que se repetem nesses discos, deu um total de 182 músicas. Com esse corpus realizamos as análises relativas às cenografias, aos objetos de discurso e às configurações enunciativas que nos levaram às caracterizações que sintetizamos em 3.2.

Para o que é nosso foco neste artigo, notamos que em 10 dessas 182 composições aparece alguma figuração que se enquadra no tipo de personificação/reificação que estamos discutindo. Apresentamos, no quadro a seguir, cada uma dessas composições, indicando qual é o objeto do entorno que aparece “percebendo” e qual a pessoa percebida:

COMPOSIÇÃO	AUTOR E BANDA	ANO DA PRIMEIRA GRAVAÇÃO	OBJETO QUE PERCEBE	PESSOA PERCEBIDA
El niño y el mar	Litto Nebbia, com Los Gatos	1968	O mar	Uma criança, 3ª pessoa.
Réquiem para un hombre feliz	Litto Nebbia, com Los Gatos	1969	O sol	O “tu” a quem se fala de modo não empático.
Pato trabaja en una carnicería	Mauricio Biravent (Moris)	1969	O sol	“Nós”, grupo de amigos na infância
Muchacho	Mauricio Biravent (Moris)	1969	O dia	Ninguém
Avenida Rivadavia	Javier Martínez, com Manal	1970	A manhã	Eu
Informe de un día	Javier Martínez, com Manal	1970	O amanhecer	Eu
Si no hablo de mí	Javier Martínez, com Manal	1971	O universo	Eu
Chocolate	Luis Alberto Spinetta, com	1969	O sol	O “tu” a quem

	Almendra			se fala empaticamente
Canción para los días de la vida	Luis Alberto Spinetta	1978, mas há registros desde 1970	O sol	Eu
Detrás del vidrio	Willie Quiroga, com Vox Dei	1971	Gotas de chuva	Eu

Iremos referindo, ao longo da nossa explicação, trechos das letras dessas composições, mas não as transcreveremos na sua totalidade devido ao limite de extensão do artigo e a não dar lugar a problemas de direitos autorais. Por outra parte, todas são facilmente localizáveis na web.

O primeiro que chama a atenção é, como antecipamos, o predomínio do sol entre as entidades inertes postas em prosopopeia, e que juntamente com outras semanticamente próximas como a manhã, o amanhecer e o dia alcançam a quase totalidade dos casos. Cremos que não é casual: as narrativas de “mudança crítica” no ser a que nos referimos em 3.2 envolvem muitas vezes, na cronografia representada, o nascimento do dia, como ponto de passagem para a transformação relacionada à volta sobre si. Na nossa pesquisa denominamos essa co-ocorrência como “cronografia do amanhecer”. Casos paradigmáticos são “Porque hoy nací”, de Javier Martínez, “Final” e “Para ir”, de Luis Alberto Spinetta, “Hoy seremos campesinos”, de Miguel Abuelo, ou “Algo ha cambiado”, de Pappo, além de vários dos que mostramos no quadro acima. Centraremos nosso comentário em casos do quadro que envolvem essa série “diurna” de objetos.

4.2. *Dois sóis em Spinetta*

“Canción para los días de la vida” foi gravada pela primeira vez no LP *A 18 minutos del sol*, em 1977, mas foi composta por Luis Alberto Spinetta entre 1969 e 1970 para um projeto que acabou não sendo realizado porque a banda que o compositor integrava na época, Almendra, separou-se antes (Berti, 2014). O planejado era uma peça, que Spinetta denominava como “ópera”, cuja trama, narrada pelo autor em várias ocasiões públicas, condensa de modo notável os traços do processo que denominamos “mudança crítica”. O protagonista seria um mago que procurava “a pureza”. Essa procura o leva primeiramente a encontrar um ser que personifica “o mundo”, e que lhe induz um sono

que o transformará ao acordar. No novo dia, seu propósito será encontrar um ser ao qual deverá “contemplar até o fim”, processo que, segundo Spinetta, “simboliza el encuentro del hombre consigo mismo, pues son una misma persona” (referido por Berti, 2014: 54).

Pela reconstrução que pode ser feita do projeto de ópera, “Canción para los días de la vida”, que ficou conhecida como uma das obras primas de Spinetta, parece ter correspondido precisamente ao momento do acordar transformador do protagonista. Cada uma das duas partes é encabeçada pela denominação “este día” (“Este día empiezo a crecer...” / “Este día es algo de sal...”). A figuração com o sol vem marcar precisamente o ponto culminante da passagem (“me pondré las ramas de *este sol que me espera* para usarme como al aire”), e é a última de uma série de imagens em que o locutor-personagem aparece em uma centralidade absoluta em relação ao seu entorno: “voy a ver si puedo correr con la mañana silbándome en la espalda, o mirarme en las burbujas”, “si la lluvia llega hasta aquí”, “los relojes harán que cante”, “y la espuma gira em torno a mi piel, me han puesto manos para hablarle a las cosas de mí”. Por isso, quase na totalidade da canção a cenografia se enquadra no efeito de re-ostentação que atribuímos à prosopopeia perceptual.

Tanto a canção como o projeto de ópera sobre o mago e o mundo são de uma vertente, dentro da produção de Spinetta, que Díaz (2005) relaciona às leituras que o músico fazia de Jung e, por essa via, de tratados chineses sobre meditação, e que vulgarmente é caracterizada como “mística”. Porém, a outra música de Luis Alberto que apontamos no quadro de 4.1, “Chocolate”, onde também aparece a prosopopeia com o sol, é de uma linha bem diferente, de celebração da intimidade. A canção foi composta junto com Cristina Bustamante, namorada de Spinetta naquela época, e nunca foi gravada em disco.⁷

A voz canta a uma 2ª pessoa, à qual direciona algumas sugestões e desejos, à vez que lhe anuncia a passagem da noite para o dia. O sol aparece, no início e no final, como condição ou causa de uma mudança no ser. Primeiro, que o sol “veja” a pessoa pode ocasionar que ela não se afaste de um lugar agradável: “De la casa con olor a té / no te alejes si es que el sol te ve”. Essa imagem do sol vendo o ser querido precede uma descrição taciturna, que corresponde ao momento em que o sol ainda não apareceu.

⁷ Nosso acesso foi mediante a gravação de um show de 1969 no Teatro Coliseo, que circula pela web e foi reconhecida pelos músicos, e mediante a transcrição que faz Berti (2014).

Uma mudança no ambiente é significada com perda de cores e ausência de luz, flores e aves. Finalmente, é o sol quem pode tirar a solidão da pessoa: “la soledad cuelgue de ti hasta que el sol te haga feliz”. Assim, o ser a quem se fala empaticamente aparece representado como quem recebe conselhos. O lugar de saber sobre o mundo continua no locutor, cuja perspectiva se desdobra para a de observador externo, reforçada pela personificação do sol/reificação do olhar. Veremos a seguir dois casos em que o ser percebido é também quem ocupa o lugar de saber.

4.3. Dois modelos...

Em “Muchacho”, do primeiro compacto de Moris, o tipo de personificação/reificação que estamos abordando aparece em formulações sutis. Consideramos que a música apresenta um modelo de vida porque é um dos cantos que mais enaltecem quem vivencia o deslocamento que denominamos “mudança crítica”.

As três estrofes começam com a invocação “Muchacho, pronto amanecerá”, reiterada no final da canção, instalando esse momento como cronografia. Cada uma das três partes articula de maneira diferente tempo, pessoa e entorno. A primeira é a estrofe que apresenta o cenário urbano a partir de suaves movimentos envolvendo diversas formas de percepção. A perspectiva inicial é a do locutor, que entra como destinatário individualizado daquilo que a cidade exala: “qué olor a tango antiguo que me larga la ciudad”. Esse locutor, embora saia de foco nas outras estrofes, não é externo à topografia representada. Ele aparece percebendo esses cheiros, movimentos e ares urbanos, e sabendo reconhecê-los.

A segunda estrofe, em compensação, é uma detenção do tempo e do movimento espacial. Só objetos imóveis entram na descrição, e o verão surge como espaço, “escondido detrás de algún edificio”. Há uma certa animização da casa, interpretável como uma metonímia, “tu casa está dormida y no sabe de tus noches, de tus noches en la esquina”, aparecendo assim o tempo como apropriado pelo ser. Na terceira estrofe, o verso que segue imediatamente ao anúncio de que “pronto amanecerá” é mais longo e, no canto, a voz aumenta nitidamente seu volume. Há nesse verso uma figuração do tipo que estamos indagando: “el día no espera a nadie”. Porém, a temporalidade do “muchacho” é diferenciada daquilo que abrange o “nadie”, já que o dia não parece tão implacável com ele. O dia “crece como un niño” e prepara o “atardecer”, quando o ciclo recomeçará, em sincronia com o tempo do herói. E esse movimento é seguido pelo

anúncio de uma outra mudança: o retorno do verão, quando a apropriação do tempo pelo “muchacho” alcançará seu ponto máximo. Tanto o locutor quanto o “muchacho” aparecem, na canção, como detentores de saberes, fundamentalmente sobre “esa vida en las esquinas que sólo tú conoces”, que relacionamos ao projeto de “saída” nas narrativas de mudança pessoal do primeiro rock argentino. E, em vários pontos da canção, elementos abrangentes do entorno espaço-temporal, tais como a cidade ou o dia são postos em relação par a par com o ser.

Se na canção de Moris o dia não espera por ninguém e está em sincronia com o protagonista de determinado modelo de vida, em “Informe de un día”, de Javier Martínez, espera precisamente por aquele que materializa esse modelo, no caso, na 1ª pessoa. Em um dia excepcional, o ser representado pela voz experimenta algo do processo transformador. A letra anuncia de início “Algo comienza hoy para mí”. Esse “algo”, descrito primeiramente como simples (“ginebra, amigos y nada más”) vai ganhando relevância, é qualificado como muito esperado e capaz de mudar o ânimo, passar do pranto ao riso e à tranquilidade. A figuração do novo dia se apresenta como “El amanecer que ahora me espera es garantía de mi fe”.

4.4. ...E dois antimodelos

“Réquiem para un hombre feliz”, de Litto Nebbia, e “Pato trabaja en una carnicería”, de Moris, estão construídas como increpações. Em ambas se fala a alguém, representado na 2ª pessoa, que é destinatário de um discurso disfórico, alguém apresentado como oposto ao que se almeja como mudança. Uma modalidade de enunciar que afeta a dimensão dramática do canto e da interpretação porque é como se um personagem fosse trazido à cena para ser exposto e criticado.

No caso da música que Nebbia gravou com Los Gatos, o título mostra uma certa ironia a partir da contraposição entre o “réquiem” como anúncio de morte e a felicidade atribuída ao tal “hombre”. O conjunto da canção mostra esse homem como submetido a uma rotina própria do espaço urbano, de vender sua vida por um pagamento, deixando até a “alma”: “ropa nueva, alma nueva / ya se ensuciarán”. Como ele, outros repetem a mesma vida e acabarão igual. E, precisamente, essa impossibilidade de mudar é discursivamente construída mediante o tipo de figuração que analisamos neste artigo: “el sol, que *te vio nacer* jamás brillará de nuevo *para ti*”. Como todos, o infeliz passou

pelo olhar do sol, porém, como os outros que vivem “y nada más”, perderá a relação de “par a par”, o “sol-para-si” brilhando.

A outra música de Moris que mostramos no quadro de 4.1, “Pato trabaja en una carnicería”, tem uma particular estruturação enunciativa. Durante a canção toda, um “eu” se direciona a um “tu” que, pelo relato, parece ter sido amigo na infância, mas no presente é avaliado como desprezível em uma imprecação nitidamente disfórica. Nem ao “eu” nem ao “tu” é dado nome na letra. O único nome próprio é o apelido mencionado no título, Pato, amigo de ambos na infância, mas sem qualquer participação na cena construída, apenas aparecer na asserção do título, que se repete várias vezes ao longo da música e que encerra o canto.

A descrição que o locutor-personagem faz do atual comportamento do antigo amigo abunda em expressões de condena moral. E dois parecem ser os motivos principais do “asco”: a falta de autenticidade (“sos de mentira”, “te hacés el genio”, “estás en artista”) e “la indiferencia”, que na 3ª estrofe é posta como ponto conclusivo da degradação. Assim, a oposição trazida para a letra entre “comunismo” e “capitalismo” é deslocada fortemente do discurso político da época, e levada ao plano da sociabilidade mais imediata entre indivíduos da mesma classe, expressada na recusa de compartilhar. É essa recusa que faz do outro “el peor capitalista”, não uma efetiva condição econômica. “Los otros tienen” parece ser a justificativa do antigo amigo para viver como “mantenido”; “Cuando tenés te hacés el burro” é a cobrança do decepcionado.

A figuração de personificação/reificação aparece, no caso, na primeira estrofe, que corresponde à evocação idílica da infância, e conclui “eran los días, los días de oro / y el sol miraba sin preguntar”. O sol, que olhava o cenário e as personagens, reaparece em um lugar simétrico (último verso) da segunda estrofe, referida à adolescência: “y las mañanas del sol aquel”. Assim, como o “eu” e o “tu”, o sol faz parte do lugar de saber no mundo representado. Inclusive olha (e sabe) na mesma parte da música –1ª estrofe– em que o “nós” ainda aparece na não compreensão do egoísmo. Esse olhar devolve a perspectiva do “nós”, e portanto as do “eu” e do “tu”, de uma maneira que não poderia ser a de nenhum deles em tanto personagens da cenografia. Trata-se de uma das expressões mais nítidas da leitura que propusemos para a prosopopeia perceptual, como duplicação centralizadora e isolante do representado, que reforça a função locutora mais externa e o próprio processo de encenação, aproximando-o do enunciador universal.

O espaço dos “días de oro” é posto sob esse olhar, especificado pela negação “sin preguntar”. Essa negação se abre a um pré-construído: esse panorama da infância que

ainda não conhece o egoísmo não suscita interrogação ou questionamento para o lugar de saber universal sob o qual é posta a interlocução. Como as situações posteriores poderiam motivar esse questionamento, é antecipado o gesto acusador que domina quase todas as estrofes seguintes. O locutor já está, nelas, desdobrado em personagem, precisamente porque fala diretamente ao outro personagem. Mas compartilha do saber do enunciador universal, que a voz arrasta para os limites da cenografia, para a relação intérprete-ouvinte dada pela execução vocal própria de toda canção.

A MODO DE CONCLUSÃO

No tango das décadas de 1920 a 1940 se registram também enunciações em que um “antimodelo” é posto em cena como uma 2ª pessoa increpada negativamente pela voz, devido a sua falta de autenticidade, ou por ter abandonado valores próprios do espaço que lhe deu origem, principalmente o bairro. Menezes (2012), que vê nessas letras efeitos de um embate entre os processos de disciplinamento social e a presença de personagens marginais na tradição tanguera, localiza, dentre outros casos, “Compadrón”, de Luis Visca e Enrique Cadícamo, “Fanfarrón”, dos mesmos autores, ou “Mala entraña”, de Enrique Maciel e Celedonio Flores. É visível a diferença com os antimodelos que acabamos de mostrar como increpados no primeiro rock nacional, inclusive o último, de “Pato trabaja...”. Como explicamos em 3.3, o rock argentino daquele tempo é parte de um questionamento geral do funcionamento social, por isso não cabe nele um pré-construído sobre o trabalho como condição moral de vida em sociedade, como parece surgir desses tangos. Por outra parte, vem à tona aqui um dos traços que, segundo Colomba (2010), afastam a discursividade do rock argentino do melodrama: não há trunfo da virtude, vitória que aparece de diversas maneiras nos tangos em que se interpelam personagens escarnecidos. Nem o tempo, nem a doença, nem a vergonha familiar são, como eram no tango, carmas compensatórios contra os desprezíveis do primeiro rock argentino, nem no conjunto do período prévio à sua massificação na década de 1980.

Postulamos em 2.5 que, no jogo enunciativo, o tipo de prosopopeia/reificação que abordamos traz como efeito o reforço ostensivo –como insistência da sua individualização– do ser “percebido”, concomitante com a expansão da perspectiva de um enunciador universal. Cremos que os casos que mostramos na primeira fase do rock argentino nos permitem concluir que, no processo de regularização que caracterizou o

discurso dessa corrente musical, esse tipo de figuração emergiu em pontos chave das narrativas sobre mudança, ruptura e renacer, articulando-se no duplo processo de distanciamento crítico e reaproximação sobre si que aparece como demanda para essa transformação. E que também reforçou, em pontos relevantes do fio discursivo, a construção de lugares de saber que sustentam essas narrativas e a disforia respeito dos modos de vida rejeitados.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES (1990); *Retórica*, introducción, traducción y notas por Quintín Racnacionero. Madrid: Gredos.
- BAREI, Silvia (2012); “Con-versiones. De la metáfora al orden metafórico”, en M. A. Vitale y M. C. Schamun (comps.), *Tendencias actuales en estudios retóricos*. La Plata: EDULP, pp. 213-227.
- BERTI, Eduardo (2014); *Spinetta. Crónicas e iluminaciones*. Buenos Aires: Planeta.
- BOURDIEU, Pierre (2010 [1971]); “El mercado de los bienes simbólicos”, en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 85-152.
- CAMPRA, Rosalba (1996); *Como con bronca y junando. La retórica del tango*. Buenos Aires: Edicial.
- COLOMBA, Diego (2010); *Letras de rock nacional. Géneros, estilos y transposiciones*. Tese de Doutorado. Universidad Nacional de Rosario.
- COURTINE, Jean-Jacques (1981); “Quelques problèmes théoriques et méthodologiques en analyse du discours, à propos du discours communiste adressé aux chrétiens”, en *Langages*, núm. 62, pp. 9-126.
- DEMETRIO (1979); *Sobre el estilo*, edición de Carlos García Gual. Madrid: Gredos.
- DÍAZ, Claudio (2005); *Libro de viajes y extravíos: un recorrido por el rock argentino 1965-1985*. Córdoba: Narvaja Editor.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (2003); *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- FANJUL, Adrián (2017); *A pessoa no discurso. Português e espanhol: novo olhar sobre a proximidade*. São Paulo: Parábola.
- FISCHERMAN, Diego (2013); *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós.

- GARRAMUÑO, Florencia (2009); *Modernidades primitivas. Tango, samba e nação*, trad. de Rómulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. da UFMG.
- GRINBERG, Miguel (2008); *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*. Buenos Aires: Gourmet musical.
- GUIMARÃES, Eduardo (2005); *Semântica do acontecimento*. Campinas: Pontes.
- LAUSBERG, Heinrich (1991 [1967]); *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura. Vol II*, trad. de José Pérez Risco. Madrid: Gredos.
- LECHUGA, David (2015); *La prosopopeya en las Soledades de Luis de Góngora*. Tesis de Maestría en Letras Españolas. Universidad Nacional Autónoma de México.
- MAINGUENEAU, Dominique (2001); *O contexto da obra literária*, trad. de Sírio Possenti. São Paulo: Martins Fontes.
- MAINGUENEAU, Dominique (2008); *Cenas da Enunciação*, trad. de Maria Cecília Perez de Sousa e Silva. São Paulo: Parábola.
- MARCHESE, Ángelo y Joaquín FORRADELAS (1994); *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- MAYORAL, José Antonio (1994); *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis.
- MAZALEYRAT, Jean y Georges MOLINIÉ (1989); *Vocabulaire de la stylistique*. Paris: PUF.
- MENEZES, Andréia (2012); *Entre pátrias, pandeiros e bandoneones. O embate entre vozes marginais e disciplinadoras em composições de samba e tango (1917-1945)*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- MOISÉS, Massaud (2004); *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix.
- PAXSON, James (1994); *The poetic of personification*. New York: Cambridge University Press.
- PÊCHEUX, Michel (2002 [1983]); *O discurso. Estrutura ou acontecimento*, trad. de Eni Orlandi. Campinas: Pontes.
- PÊCHEUX, Michel (2007 [1983]); “Papel da memória”, trad. de José Horta Nunes, en P. Achardp et. al., *Papel da memória*. Campinas: Pontes, pp. 49-56.
- PÊCHEUX, Michel (2011 [1984]); “Metáfora e interdiscurso”, trad. de Eni Orlandi, en E. Orlandi (org.), *Análise de discurso. Michel Pêcheux*. Campinas: Pontes, pp. 151-161.
- PUJOL, Sergio (2007a); “Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes.”, en D. James (dir.), *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 281-328.
- PUJOL, Sergio (2007b); “La anunciación del rock. Identidad, divino tesoro.”, en *Tram[p]as de la comunicación y la cultura*, núm. 52, pp. 14-20.
- QUINTILIANUS (1922); *Institutionis Oratoriae*, trad. de Harold E. Butler, en L. Curtius, Universidade de Chicago. Disponível em:

http://penelope.uchicago.edu/Thayer/e/roman/texts/quintilian/institutio_oratoria/home.htm. Acesso em 20/12/2017.

SARTRE, Jean-Paul (1997 [1943]); *O ser e o nada. Ensaio de ontologia fenomenológica*, trad. de Paulo Perdigão. Rio de Janeiro: Vozes.

TERÁN, Oscar (1991); *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires: Ed. Puntosur.

TERÁN, Oscar (2008); *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.

TODOROV, Tzvetan (1967); *Littérature et signification*. Paris: Larousse.

WALES, Katie (1989); *A Dictionary of Stylistics*. Londres: Longman.

ZOPPI FONTANA, Mônica (2004); “A arte de cair fora. O lugar do terceiro na enunciação”, en *Ecos*, núm. 2, pp. 59-69.

RECIBIDO: 03/03/2018 - ACEPTADO: 18/04/2018