

A SEMÂNTICA GLOBAL E A CONSTITUIÇÃO DO POSICIONAMENTO DE CONTRACULTURA NA OBRA DE RAUL SEIXAS

Bruno de Sousa Figueira¹

Resumo: Neste artigo, expus uma análise em torno da prática discursiva de Raul Seixas, a partir dos postulados teórico-metodológicos que Dominique Maingueneau apresenta para a Análise do discurso de linha francesa, principalmente, segundo a noção de *semântica global* proposta em seu livro *Gênese dos discursos* (1984/2008). Analisei, pois, sem privilegiar um plano ou outro, um corpus de natureza intersemiótica, composto por: letras de músicas e capa de LP, considerando o postulado da *semântica global*, atrelado a construções de *cenografias*, a fim de demonstrar que a prática discursiva de Raul Seixas, inscrito no campo político-cultural brasileiro, organiza-se em torno de uma semântica de contracultura.

Palavras-chave: Análise do discurso; semântica global; contracultura; Prática discursiva; Raul Seixas.

Abstract: We intent to analyze Raul Seixas' discursive practice based upon Dominique Maingueneau's French theory for, according to the postulate of global semantics within her book "Gênese dos discursos" (1984/2008). We will raise our inquiry on the album's "Krig ha, bandolo!" cover art and track music. The intention was to demonstrate that the Raul Seixas' discursive practice, enrolled in the Brazilian politician-cultural field, is structured around a cultivation semantics, what it could be confirmed by means of speech's analysis that, moreover, had corroborated th hypothesis of global semantics, claimed for Dominique Maingueneau.

Keywords: Discourse analysis. Global semantic; Counterculture. Discursive practice. Raul Seixas

Introdução

Neste artigo, objetivei analisar, sob a perspectiva teórica da Análise do Discurso (AD) francesa, mais especificamente a partir da noção de *semântica global* de Dominique Maingueneau, proposta em seu livro *Gênese dos discursos* (1984/2008), a prática discursiva de Raul Seixas em torno do álbum *Krig-ha, bandolo*, lançado em 1973. Considerei a prática discursiva em questão como inscrita em um posicionamento discursivo (de contracultura) no

¹ Mestrando em Estudos Linguísticos pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos/PPGEL da Universidade Federal de Uberlândia/UFU.

interior do campo político-cultural brasileiro. Quando, pois, me refiro a Raul Seixas, estarei, na verdade, referindo-me a uma prática discursiva inscrita num campo.

A proposta de Maingueneau de uma *semântica global* é considerar que o discurso é apreendido na relação entre todos os seus planos, sem privilegiar um plano ou outro. Ou seja, assumir a dimensão de uma *semântica global* é considerar que todos os planos da discursividade são regulados por um mesmo sistema de restrições semânticas, que fixa os critérios do que é possível ou não de ser enunciado do interior de um determinado posicionamento. Nessa perspectiva, busquei identificar alguns princípios reguladores da prática discursiva de Raul Seixas, levando em conta o *corpus* intersemiótico que foi recortado para análise, que compõe-se das letras das músicas *Ouro de Tolo* e *Mosca na Sopa*, ambas de composição de Raul Seixas e da capa do LP *Krig-ha, bandolo!*.

Dispensei uma análise quantitativa dos dados, uma vez que o postulado teórico da semântica global permite-me considerar que é possível descrever/analisar um funcionamento discursivo, debruçando-nos apenas sobre algumas regiões dos planos discursivos.

Fundamentação teórica

De acordo com o conceito de semântica global, apresentado por Maingueneau (1984/2008), no seu livro *Gênese dos Discursos*, todos os planos da discursividade (desde os processos gramaticais, até o modo de enunciação e de organização da comunidade que enuncia o discurso) estão submetidos ao mesmo sistema de restrições globais. Não se apreende o discurso privilegiando um de seus “planos” ou outro, mas colocando todos em relação ao mesmo tempo, tanto na ordem do enunciado quanto na da enunciação.

Esse sistema de restrições, definido sempre em relação à história, figura-se como um filtro que fixa os critérios que, em uma determinada formação discursiva (FD), distinguem o que é possível ou não ser enunciado do interior daquela formação. O sistema de restrições é entendido por Maingueneau, como um modelo de “competência interdiscursiva”, isto é, o sujeito de um discurso, ao definir o que pode ser enunciado por uma determinada FD, também define aquilo que não poder ser enunciado do interior de determinada formação, ou seja, enunciados pertencentes à FD’s antagonistas.

Ainda, na sua obra *Gênese dos Discursos*, Maingueneau acentua que a validade do sistema de restrições semânticas de um discurso não se restringe ao domínio textual. Já que esse sistema de restrições pode incidir sobre outras estruturas semióticas não-textuais. Da mesma maneira, o universo discursivo também não se restringe aos objetos linguísticos, pois,

Limitar o universo discursivo unicamente aos objetos lingüísticos constitui sem dúvida alguma um meio de precaver-se contra os riscos inerentes a qualquer tentativa “intersemiótica”, mas apresenta o inconveniente de nos deixar muito aquém daquilo que todo mundo sempre soube, a saber, que os diversos suportes intersemióticos não são independentes uns dos outros, estando submetidos às mesmas escansões históricas, às mesmas restrições temáticas etc... Noções como as de “escola”, “movimento”... atravessam a diversidade dos domínios semióticos. Fala-se, efetivamente, de “escola romântica” em pintura, em música, em arquitetura, assim como em literatura... (MAINGUENEAU, 2008, p. 137-138).

Para Maingueneau (2008, p.138) a reflexão em torno desse tipo de correspondência intersemiótica leva a enunciar uma proposição: “O pertencimento a uma mesma prática discursiva de objetos de domínios intersemióticos diferentes exprime-se em termos de conformidade a um mesmo sistema de restrições semânticas”. É sob esta visão que os diferentes tipos de produções semióticas que pertencem a uma prática discursiva são denominados por Maingueneau como “textos”; E para as produções estritamente textuais, compostas por objetos lingüísticos, o autor se utilizará do termo “enunciado”.

O princípio do sistema de restrições está subordinado à ocorrência de diversas práticas semióticas no interior de determinada identidade discursiva. Assim, todos os planos da discursividade, isto é, tudo aquilo que é e pode ser enunciado no interior de cada discurso subjaz a um mesmo número de condições que o legitima.

Ainda, sobre os planos da discursividade, podemos considerar o que Maingueneau chama de *Cena de Enunciação*.

Em relação à noção de *cena de enunciação*, Maingueneau a concebe como constituída de três níveis: - *cena englobante*, *cena genérica* e *cenografia*-, que interagem entre si, afetando umas às outras, uma vez que funcionam em níveis complementares, regulando a discursividade.

Podemos entender por *cena englobante* os tipos de discursos, por exemplo: o político, o religioso, o publicitário etc. Segundo Maingueneau (2008, p. 86), nós, como analistas, devemos verificar qual é a *cena englobante* de certo discurso, para que nos situemos diante de uma interpretação. Isto é, a título de quê tal discurso interpela o seu interlocutor. Por exemplo, um discurso com *cena englobante* política implica um “cidadão” dirigindo-se a outros “cidadãos”:

Para interpretar um fragmento de discurso é necessário que sejamos capazes de situá-lo em uma *cena englobante*, a fim de que seja possível perceber a título de que somos interpelados: a título de sujeito eleitor, no caso de discursos de tipo político;

de sujeito consumidor, quando se tratar de discurso publicitário, e assim por diante. (MUSSALIM, 2008, p. 159)

A *cena genérica* é demarcada pelos gêneros de discurso. Neste sentido, conforme Maingueneau (2008, p. 86) “cada gênero de discurso define seus próprios papéis: num panfleto de campanha eleitoral, trata-se de um ‘candidato’ dirigindo-se a ‘eleitores’; numa aula, trata-se de um professor dirigindo-se a alunos etc.” Segundo Mussalim (2007) cada gênero acarreta uma determinada cena, que delimita aos sujeitos interlocutores um modo de inscrição no espaço e no tempo, um suporte material, um modo de circulação, uma finalidade, etc.

As cenas *englobante* e *genérica*, em conjunto, definem o que Maingueneau chama de *quadro cênico*. É este quadro de discurso que determina o espaço estável (o do tipo e o do gênero de discurso), em que o enunciado adquire sentido. Porém, os interlocutores não se confrontam diretamente com o quadro cênico, mas com o que Maingueneau chama de *cenografia*, terceiro nível da *cena de enunciação*.

Ao contrário dos outros níveis, a *cenografia* não é imposta pelo tipo ou gênero de discurso, mas instituída pelo próprio texto, isto é, o discurso determina sua *cenografia* logo de início e em sua progressão busca justificá-la; a cenografia legítima e é legitimada pelo discurso. Segundo Maingueneau (2006, p.253) “a cenografia não é um ‘procedimento’, o quadro contingente de uma ‘mensagem’ que se poderia ‘transmitir’ de diversas maneiras; ela forma unidade com a obra a que sustenta e que a sustenta.

A cenografia implica uma figura de enunciador e co-enunciador; uma cronografia (um momento) e uma topografia (um lugar) a partir das quais o discurso pretende emergir, conforme Maingueneau:

Em todos os casos, a cena na qual o leitor vê atribuído a si um lugar é uma cena narrativa construída pelo texto, uma “cenografia”. O leitor se vê assim apanhado numa espécie de armadilha, porque o texto lhe chega em primeiro lugar por meio de sua cenografia, não de sua cena englobante e de sua cena genérica, relegadas ao segundo plano, mas que na verdade constituem o quadro dessa enunciação. É nessa cenografia, que é tanto condição como produto da obra, que ao mesmo tempo está “na obra” e a constitui, que são validadas os estatutos do enunciador e do co-enunciador, mas também o espaço (topografia) e o tempo (cronografia) a partir dos qual a enunciação se desenvolve. (MAINGUENEAU, 2006 p. 252)

Os três pólos da Cena de Enunciação são indissociáveis. E, para ilustrar esse conceito, utilizaremos um exemplo apresentado por Mussalim (2008, p. 162). Em uma *cena englobante* política, advinda de um proferimento político, que é a nossa *cena genérica*; em que, frente a

um cenário de crises e injustiças relatados pelo enunciador, suplica-se por igualdade social para que o país desenvolva-se e torna-se um país para todos:

A determinação da identidade dos parceiros da enunciação (“aqueles que lutam por um país mais justo e igualitário”), a definição de um conjunto de lugares (“o país do futuro”; “o país da democracia”) e de momentos de enunciação (“um período de crise profunda”; “uma fase de renovação”) andam juntas, e é, a partir dessa *cenografia*, construída na/pela enunciação que o discurso é proferido e legitimado, ao mesmo tempo que vai legitimando a própria *cenografia* que possibilitou a sua legitimação. (MUSSALIM, 2008, p. 163)

Vale ressaltar que “a cenografia não é um simples alicerce, uma maneira de transmitir ‘conteúdos’, mas o centro em torno do qual gira a enunciação” (MAINGUENEAU, 2006, p.264). E, com base nas noções apresentadas nesta seção e, fundamentalmente, calcados no pólo da cenografia, é que empreendi a análise do *corpus* para verificar o funcionamento de uma semântica global. Antes, porém, apresento, de maneira breve, o que assumi como posicionamento de contracultura.

Contra(cultura): uma possível definição

A contracultura iniciou-se com esse nome nos anos de 1960, nos Estados Unidos. Surgiu como um novo estilo de mobilização e contestação social, diferente do dos partidos e práticas políticas de esquerda tradicionais. A “contracultura” ganhou muita força, principalmente com os jovens; surpreendia à crítica e ao próprio Sistema.

O nome veio dos meios de comunicação de massa dos Estados Unidos e, inicialmente, o grupo que se inscreveu neste posicionamento cultural caracterizou-se por determinados traços aparentes, como descreve Pereira:

[...] cabelos compridos, roupas coloridas, misticismo, um tipo de música, drogas e assim por diante. Um conjunto de hábitos que, aos olhos das famílias de classe média, tão ciosas de seu projeto de ascensão social, parecia no mínimo um despropósito, um absurdo mesmo”. (PEREIRA, 1986, p. 5):

Porém, as novas manifestações culturais (contraculturais) mostraram-se frutíferas, para além da superficialidade aparente; o novo grupo significava também novos modos de pensar, encarar e relacionar com o mundo e com as pessoas:

Começava a se delinear, assim, os contornos de um movimento social de caráter fortemente libertário, com enorme apelo junto a uma juventude de camadas médias urbanas e com uma prática e um ideário que colocavam em xeque, frontalmente,

alguns valores centrais da cultura ocidental, especialmente certos aspectos essenciais da racionalidade veiculada e privilegiada por esta mesma cultura. [...] a contracultura conseguia se afirmar, aos olhos do Sistema e das oposições, como um movimento profundamente catalisador e questionador, capaz de inaugurar para setores significativos da população dos Estados Unidos e da Europa, inicialmente, e de vários países de fora do mundo desenvolvido, posteriormente, um estilo, um modo de vida e uma cultura underground, marginal, que, no mínimo, davam o que pensar. (PEREIRA, 1986, p. 6)

Como já apresentei, o movimento com raízes anteriores, só ganhou nome, expressão e força político-cultural nos anos de 1960. Na música, os Beatles e o novo som de Bob Dylan reuniam um público contracultural crescente. Mas, no final da década, os grandes festivais de rock deram mais corpo ao movimento; o de Monterey, em 1967, quando surgiu Jimmy Hendrix e Janis Joplin; o de Woodstock, em 1969; o de Altamont, também em 1969, marcado pelo assassinato de um negro: e, por fim, o da ilha Wigth, que contou com a presença da música brasileira, o chamado Tropicalismo de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa.

O movimento de contracultura era acompanhado de perto pela música, principalmente pelo rock, mas ainda, pelos ideais Híppies com o lema: paz e amor. Era um movimento de caráter jovem, que também culminou em revoltas dentro de campi universitários, além da radicalização dos movimentos estudantis, simbolizada pelo Maio de 68 na França (fundamentalmente: Greves estudantis).

Com base nesta apresentação do início desse movimento, apresento, de maneira sintetizada, uma possível definição do que foi a contracultura em sua gênese: um conjunto novo de manifestações culturais que surgiu nos Estados Unidos e espalhou-se pelo mundo, confrontando com a cultura e políticas vigentes, oficializadas pelas principais instituições da sociedade ocidental. A contracultura surgiu do confronto com a cultura que beneficiava classes privilegiadas da sociedade e abarcou, principalmente, os jovens, refletindo com muita força nas artes, principalmente na música e no rock 'n' roll. Assim, lancei mão dessa noção para encaminhar as análises deste trabalho.

Uma análise: considerações iniciais

Nesta seção, busquei analisar o funcionamento da prática discursiva de Raul Seixas em torno do álbum *Krig-ha, bandolo!*, sob os postulados teóricos e metodológicos de Dominique Maingueneau, presentes em sua obra *Gênese dos discursos* (2008). Parti da hipótese de que a prática discursiva em questão insere-se no campo político-cultural brasileiro e revela um posicionamento de contracultura, que é instaurado pelas cenografias que são construídas por esta prática.

Apesar do foco de análise deste trabalho se pautar na noção de *cenografia* faz-se necessário considerar os outros níveis da cena de enunciação, a saber, a *cena genérica* e a *cena englobante*, que se referem, respectivamente, ao gênero e ao tipo de discurso, e que formam o que Maingueneau denomina como *quadro cênico* do discurso.

Observando o *corpus* de análise, que é diversificado, pude verificar a formação de vários quadros cênicos.

Por *Ouro de Tolo* e *Mosca na Sopa*, letras de canções compostas por Raul Seixas, tem-se como cena genérica o gênero canção, isto é, um cantor/compositor dirigindo-se a seus ouvintes; se considerando-se a capa do LP *Krig-ha, bandolo!*, tem-se o gênero capa de LP e, então, supus que trata-se de um cantor dirigindo-se à seus fãs/ouvintes.

Considero que em todos os objetos do *corpus* analisado, a cena englobante é o discurso político-cultural. Essa cena interpela o interlocutor como um cidadão “cultural”; mais especificamente, o discurso político-cultural em questão implica um cidadão “artista” dirigindo-se a cidadãos consumidores de arte, ou seja, a cidadãos que são interpelados tanto como sujeitos políticos, quanto como sujeitos formados de valores artísticos que são, em última instância, culturais.

O contexto de ditadura militar no Brasil

O álbum *Krig-ha, bandolo!* é o primeiro álbum solo de Raul Seixas e foi lançado no ano de 1973. Tem como contexto a Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), visto que foi produzido nos últimos anos do governo do general Emílio Garrastazu Médici. O governo de Médici (novembro de 1969 a março de 1974) foi conhecido como o mais repressivo de toda a Ditadura militar brasileira. Nele, foram criadas e mantidas muitas leis de exceções; dentre elas, a que mais se destacou foi o Ato Institucional número 5 – AI-5, criado no final de 1968 e que se arrastou durante o governo de Médici.

Além da forte repressão à liberdade, outro grande destaque deste governo foi o chamado “Milagre Econômico” ou “Milagre Brasileiro” (1963-1973), obtido por meio de financiamentos externos. Recursos adquiridos pelo governo brasileiro, advindos de países desenvolvidos, foram investidos na construção civil: estradas, portos, hidrelétricas, rodovias e ferrovias. O Produto Interno Bruto - PIB cresceu consideravelmente e milhões de empregos foram gerados. As empresas estatais faturaram muito, devido ao aumento das exportações. O poder aquisitivo da classe média foi elevado, e alguns produtos de consumo, típicos da

burguesia, como, carro, imóveis e eletrodomésticos, tornaram-se mais acessíveis. O governo encontrava-se em situação favorável para se autopromover: o controle dos meios de comunicação, a imagem de um país em desenvolvimento, o conforto dado à classe média e até mesmo o título da seleção brasileira na copa mundial de futebol, ocorrida em 1970, no México.

O país transmitia a imagem de uma economia forte e em pleno crescimento. A população estava consumindo, realizando seus “sonhos”, e cada pessoa cumpria o seu devido papel na sociedade. O povo estava iludido com tantas “vantagens” e se acomodou, mesmo diante de tamanha repressão.

O álbum *Krig-ha, bandolo!* foi lançado nessas condições históricas. A seguir, irei expor a análise na qual me propus realizar com este trabalho, considerando a hipótese de que a prática discursiva em questão é uma forma de inscrição social de seu sujeito-autor no posicionamento da contracultura no interior do campo político-cultural brasileiro.

Letras de contracultura

Nesta seção, selecionei duas letras de canções presentes no álbum *Krig-ha, bandolo!*, ambas de composição de Raul Seixas, lançadas pela primeira vez no álbum analisado, em 1973. São elas: *Ouro de Tolo* e *Mosca na Sopa*.

De um modo geral, o que pude observar nas canções é que, por meio de suas letras, são construídas cenografias de dois tipos: uma de alinhamento à convenção político-sócio-cultural, e outra de contraposição (contracultural) a essa convenção. Essa contraposição, por sua vez, constrói uma cronografia, isto é, um tempo de inconformidade, e uma topografia, isto é, um lugar de embate entre valores da classe média e uma contracultura. Nessa perspectiva, o modo de interação dessas cenografias é que revela o posicionamento de contracultura do sujeito-autor da canção, uma vez que são construídas cenas que aludem a um modo de ser da classe média brasileira, mas, ao mesmo tempo, esse “modo de ser” é combatido pelo sujeito-autor da canção, que se posiciona criticamente/contrariamente a isso, como pode-se perceber na análise:

Eu devia estar contente/ Porque eu tenho um emprego/ Sou um dito cidadão
respeitável/ E ganho quatro mil cruzeiros/ Por mês.../Eu devia agradecer ao
Senhor/ Por ter tido sucesso/ Na vida como artista/ Eu devia estar feliz/ Porque
consegui comprar/ Um Corcel 73.../Eu devia estar alegre/ E satisfeito/ Por morar
em Ipanema/ Depois de ter passado/ Fome por dois anos/ Aqui na Cidade
Maravilhosa.../Ah!! Eu devia estar sorrindo/ E orgulhoso/ Por ter finalmente

vencido na vida/ Mas eu acho isso uma grande piada/ E um tanto quanto perigosa.../Eu devia estar contente/ Por ter conseguido/ Tudo o que eu quis/ Mas confesso abestalhado/ Que eu estou decepcionado.../ Porque foi tão fácil conseguir/ E agora eu me pergunto "e daí?"/ Eu tenho uma porção/ De coisas grandes prá conquistar/ E eu não posso ficar aí parado.../ Eu devia estar feliz pelo Senhor Ter me concedido o domingo/ Prá ir com a família/ No Jardim Zoológico/ Dar pipoca aos macacos.../ Ah!/ Mas que sujeito chato sou eu/ Que não acha nada engraçado/ Macaco, praia, carro/ Jornal, tobogã/ Eu acho tudo isso um saco.../ É você olhar no espelho/ Se sentir/ Um grandessíssimo/ idiota/ Saber que é humano/ Ridículo, limitado/ Que só usa dez por cento/ De sua cabeça animal.../ E você ainda acredita/ Que é um doutor/ Padre ou policial/ Que está contribuindo/ Com sua parte/ Para o nosso belo/ Quadro social.../ Eu que não me sento/ No trono de um apartamento/ Com a boca escancarada/ Cheia de dentes/ Esperando a morte chegar.../ Porque longe das cercas Embaideiradas/ Que separam quintais/ No cume calmo/ Do meu olho que vê/ Assenta a sombra sonora/ De um disco voador.../ Ah!/ Eu que não me sento/ No trono de um apartamento/ Com a boca escancarada/ Cheia de dentes/ Esperando a morte chegar.../ Porque longe das cercas/ Embaideiradas/ Que separam quintais/ No cume calmo/ Do meu olho que vê/ Assenta a sombra sonora/ De um disco voador... (Raul Seixas *Ouro de Tolo*, Raul Seixas)

Na letra de *Ouro de Tolo*, inicialmente, o sujeito-autor constrói uma cenografia em que aparecem elementos que aludem ao modo de ser da classe média brasileira, evidenciando marcas de desenvolvimento material. É apresentado um cidadão respeitável, contente, empregado, com um bom salário, com sucesso na vida artística, com um carro do ano (Corcel 73) e que mora em um local nobre do Rio de Janeiro (Ipanema). Este sujeito diz que deveria estar orgulhoso, pois “venceu” na vida, ou seja, obteve sucesso financeiro mesmo depois de ter passado dois anos de fome; diz que deveria estar contente, mas que na verdade está decepcionado. A expressão “devia estar contente” (que pressupõe que se têm motivos para estar contente, mas não se está) aponta para uma cenografia que evidencia traços contraculturais. O trecho seguinte constrói essa mesma cenografia, apresentando o cidadão que “venceu na vida”, mas que se mostra desiludido com esse sucesso, dizendo que foi fácil chegar ao patamar em que está e que tem outros objetivos maiores para alcançar na vida.

Por meio da contraposição entre esses dois tipos de cenografias construídas, podem-se observar traços de um posicionamento de contracultura: apresenta-se uma cenografia que retrata o modo de vida e sucesso da classe média brasileira e, contrapondo-se a ela, apresenta-se uma cenografia que demonstra um cidadão decepcionado com todo o sucesso financeiro, ou seja, contrário ao objetivo de êxito material, típico da classe média. Uma cenografia contrapondo-se a outra – uma conservadora (aliada à cultura vigente) e outra contestadora (contracultural), o que acaba por constituir uma topografia de embate com o modo de viver da classe média e uma cronografia que aponta para um tempo de inconformidade.

Em versos seguintes, pude observar, ainda, que é apresentada uma outra cenografia (do mesmo tipo das apresentadas), mas que alude ainda ao típico cidadão da classe média brasileira: cristão, religioso, que tem um momento para lazer (como ir ao zoológico). Porém, esta cenografia, ao ser introduzida pela expressão “devia estar feliz”, semelhante ao que ocorre em um trecho anterior da canção (“devia estar contente”), permite que se construa uma dêixis discursiva marcada por um lugar/tempo de felicidade (característica da classe média da época), ao mesmo tempo, entretanto, em que realiza a desconstrução desse lugar/tempo, uma vez que o termo “devia” permite significá-lo, neste caso, como “tempo em que se devia estar feliz, mas não se está”. Emerge, então, desse embate proporcionado pelo termo “devia estar feliz”, outra cenografia, com um sujeito incomodado, contrário aos elementos da cultura convencional (carro, praia, macaco, jornal e tobogã), características que reafirmam o posicionamento contracultural do sujeito-autor da canção. O tempo de inconformidade, já construído desde a primeira estrofe da canção, é reforçado nos outros versos, com críticas diretas ao ser humano em geral (como no trecho “É você olhar no espelho/ Se sentir/ Um grandessíssimo/ idiota/ Saber que é humano/ Ridículo, limitado/ Que só usa dez por cento/ De sua cabeça animal...”), que apresentam traços do posicionamento de contracultura.

Outra cenografia que é construída é a de cidadãos que realizam suas profissões e suas funções dentro da sociedade (o padre; o médico (doutor); o policial) e que faz alusão à classe média dentro da sociedade brasileira. Esta cenografia é introduzida pela expressão “e você ainda acredita”, que segue o mesmo funcionamento do “devia estar contente”, e constrói o efeito de sentido de que aquilo que é apresentado como boa convenção, na verdade não é. Neste caso, o sujeito-autor constrói uma cenografia de cidadãos realizando funções sociais, como se essas fossem a contribuição que podem dar para a sociedade, cenografia que é construída e desconstruída ao mesmo tempo devido ao uso da expressão “e você ainda acredita”, o que permite sustentar a hipótese de que a topografia construída na/pela canção é de um lugar de embate entre o modo de viver da classe-média e o posicionamento de contracultura do sujeito-autor da canção.

No verso seguinte, o sujeito-autor constrói uma cenografia em que ele se diferencia dessa convenção de estabilidade social (sucesso financeiro) e conformidade, quando diz: “Eu que não me sento/ No trono de um apartamento/ Com a boca escancarada/ Cheia de dentes/ Esperando a morte chegar.../”. Há aqui elementos do modo de ser da classe média – morar em um apartamento e ter uma vida cômoda –, aos quais o sujeito se contrapõe (o que é perceptível pelo uso da expressão “eu que não”), inscrevendo-se mais uma vez em um

posicionamento de contraposição à cultura vigente, isto é, em um posicionamento de contracultura.

Este mesmo movimento, de construção de topografia de embates e cronografia de inconformidade, que se fez recorrente em toda a sequência dos versos da letra de “Ouro de Tolo”, emergirá também na letra da canção “Mosca na Sopa”:

Eu sou a mosca/ Que pousou em sua sopa/ Eu sou a mosca/ Que pintou prá lhe abusar.../ Eu sou a mosca/ Que perturba o seu sono/ Eu sou a mosca/ No seu quarto a zumbizar.../ E não adianta/ Vir me detetizar/ Pois nem o DDT/ Pode assim me exterminar/ Porque você mata uma/ E vem outra em meu lugar.../ Eu sou a mosca/ Que pousou em sua sopa/ Eu sou a mosca/ Que pintou prá lhe abusar.../ -"Atenção, eu sou a mosca/ A grande mosca/ A mosca que perturba o seu sono/ Eu sou a mosca no seu quarto/ A zum-zum-zumbizar/ Observando e abusando/ Olha do outro lado agora/ Eu tô sempre junto de você/ Água mole em pedra dura/ Tanto bate até que fura/ Quem, quem é?/ A mosca, meu irmão!"/ Eu sou a mosca/ Que posou em sua sopa/ Eu sou a mosca/ Que pintou prá lhe abusar.../ E não adianta/ Vir me detetizar/ Pois nem o DDT/ Pode assim me/ exterminar/ Porque você mata uma/ E vem outra em meu lugar.../ Eu sou a mosca/ Que pousou em sua sopa/ Eu sou a mosca/ Que pintou prá lhe abusar.../ Eu sou a mosca/ Que perturba o seu sono/ Eu sou a mosca/ No seu quarto a zumbizar.../ Mas eu sou a mosca/ Que pousou em sua sopa/ Eu sou a mosca/ Que pintou prá lhe abusar... (Raul Seixas, *Mosca na Sopa*, Raul Seixas)

Assim como em *Ouro de Tolo*, na letra de *Mosca na Sopa* são construídas, basicamente, cenografias de dois tipos: uma cenografia, metaforizada pela imagem da sopa, que simboliza a calmaria, a conformidade, ou seja, uma cenografia de alinhamento à convenção político-sócio-cultural, e outra de contraposição (contracultural) a essa convenção, simbolizada pela figura da mosca, inseto com zumbido incômodo, muito conhecido por contaminar alimentos com bactérias. Essa contraposição constrói, mais uma vez, uma cronografia, isto é, um tempo de inconformidade, e uma topografia, isto é, um lugar de embate entre valores da classe média e contracultura.

Nessa perspectiva, o modo de interação dessas cenografias é que revela o posicionamento de contracultura do sujeito-autor da canção, uma vez que são construídas cenas que representam um modo de ser da classe média brasileira, mas, ao mesmo tempo, esse “modo de ser” é denunciado pelo sujeito-autor da canção, que se posiciona criticamente/contrariamente a isso.

A Capa do LP: cuidado, aí vem o inimigo

O posicionamento de contracultura de Raul Seixas também é constituído pela capa do álbum *Krig-ha, bandolo!*, o que reitera, como apresento, a hipótese da semântica global.

Em geral, a capa de um álbum é composta por um título, por alguma imagem e o nome do cantor/banda. A capa do LP é conceitual e pretende ser um abre-alas do disco, no sentido de que o título e a imagem constroem cenografias que podem sugerir sobre o que se trata os outros elementos ligados à prática discursiva de seu sujeito-autor.

Considerando a semântica global, que é o objetivo central deste trabalho, e a hipótese de que de que a prática discursiva em estudo é uma forma de inscrição social de seu sujeito-autor no posicionamento da contracultura no interior do campo político-cultural brasileiro, operacionalizei a análise no nível da cena de enunciação, focalizando, especificamente, a cenografia.



Para a análise do álbum, algumas postulações acerca de seu título, *Krig-ha, bandolo!*, se fazem necessárias. Trata-se de uma expressão que remete às histórias em quadrinhos do herói Tarzan e, segundo as legendas da obra, é um grito de alerta que avisa sobre a presença de um inimigo que se aproxima. No caso da capa do LP, “Cuidado, aí vem o inimigo” aponta para a existência de forças antagônicas às defendidas pelo seu sujeito-autor, de modo que pode-se supor que o título materializa o posicionamento de contracultura de Raul Seixas no campo político-cultural brasileiro.

Tomando o título do LP aliado à imagem do protagonista da capa, levantei a hipótese da construção de uma cenografia com enunciadores e co-enunciadores duplos, a saber, uma em que o enunciador posa de herói que alerta seus co-enunciadores (leitores/ouvintes),

“Cuidado, aí vem o inimigo”, e outra em que o enunciador se coloca na posição de inimigo e alerta aqueles aos quais ele irá se contrapor, também com o mesmo grito de “Cuidado, aí vem o inimigo”. Tem-se, pois, um enunciador duplo, um herói e um anti-herói, que se dirige, como demonstrarei a seguir, a um co-enunciador também duplo, o que constrói uma cenografia que reitera o posicionamento de contracultura do compositor/cantor.

O efeito desses enunciadores duplos se mostra diferente. Apesar de tanto o herói como o anti-herói se contrapõem a valores políticos-culturais convencionais, pude observar *ethé* diferentes que emergem desses dois enunciadores. Segundo Maingueneau (2006, p. 271), “através de sua fala, um locutor ativa no intérprete a construção de certa representação desse mesmo locutor, pondo assim em risco o domínio deste sobre sua própria fala”. Trata-se, pois, de uma espécie de tom que emerge de determinada enunciação. É nesse sentido que, para Dominique Maingueneau (2006, p. 271), a noção de *ethos* possibilita a articulação de corpo e discurso: “a instância subjetiva que se manifesta através do discurso não se deixa perceber neste apenas como um estatuto, mas sim como uma voz associada à representação de um ‘corpo enunciante’”.

Visto isso, quando considero o enunciador herói, ocorre a emergência de um *ethos* heróico, messiânico, de liderança; quando me refiro ao enunciador anti-herói, há a emergência de um *ethos* puramente contestador.

Em se tratando do enunciador-herói, que se apresenta como um Tarzan, herói clássico, ele interpela o co-enunciador (comunidades discursivas específicas – supostamente os grupos sociais que se alinham aos valores sócio-político-culturais vigentes na época), alertando da presença de um inimigo.

No caso do enunciador-anti-herói, que se contrapõe ao que seria o herói clássico (não é musculoso, tem uma aparência pouco imponente, é barbudo e está de peito nu, um Tarzan às avessas), ele se coloca como o inimigo e alerta para terem cuidado com ele, já que nessa perspectiva, contrapõe-se aos valores sócio-político-culturais da época. Nesse caso, o co-enunciador interpelado, suponho, seriam as entidades que regulam estes valores, mais especificamente, os governantes da ditadura e a população conformada.

Em função desses enunciadores e co-enunciadores duplos e antagônicos, que constituem uma cenografia com um herói e um anti-herói, emerge desta prática discursiva, novamente, uma topografia, um lugar de embate entre os valores sócio-político-culturais vigentes na época, e uma cronografia, um tempo de inconformidade, denúncia e alerta.

Considerações Finais

Na seção introdutória deste trabalho, apresentei a proposta de analisar a prática discursiva de Raul Seixas em torno do álbum musical *Krig-ha, bandolo!*, conforme a noção de *semântica* global apresentada por Dominique Maingueneau em seu livro *Gênese dos Discursos* (2008).

Considereei que a prática discursiva em estudo se inscreve em um posicionamento discursivo de contracultura no interior do campo político-cultural brasileiro e, a fim de dialogar com esta hipótese e demonstrar a produtividade do postulado da *semântica global*, operacionalizei, para a nossa análise, a noção de *cena de enunciação*, focando, fundamentalmente, no nível da *cenografia*.

Pela descrição e análise do *corpus*, pude verificar algumas questões referentes à prática discursiva de Raul Seixas, além de mostrar que por esta prática se instauram cenografias que legitimam e são legitimadas por um posicionamento contracultural.

Assim, pude concluir que a prática discursiva de Raul Seixas é marcada por um posicionamento de contracultura. À medida que esta prática instaura cenografias que legitimam (e são legitimadas) por este posicionamento, constrói-se uma topografia, a saber, um lugar de embate entre os valores contraculturais e os valores sócio-político-culturais vigentes na época de produção do álbum *Krig-ha, bandolo!*, e uma cronografia, um tempo de inconformidade, denúncia e alerta.

Sem privilegiar um plano ou outro, perpassamos por um *corpus* de natureza intersemiótica e diversificado, composto por: letras de músicas e capa de LP. Considerando o postulado da *semântica global*, atrelado a construções de cenografias, pude perceber que a prática discursiva em questão é regulada por um mesmo sistema de restrições, que institui e é instituído por um posicionamento de contracultura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2008.
- _____. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006. 329 p.
- _____. *Novas tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Pontes/Ed. da Unicamp, 1997.
- _____. *Gênese dos discursos*. 2. ed. São Paulo: Parábola, 2008.
- MENDES, Heloisa Mara Mendes. *Transgressão e conservadorismo na prática discursiva da Jovem Guarda*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2009. (Dissertação de Mestrado)



MUSSALIM, Fernanda. Análise do Discurso. In: MUSSALIM F., BENTES, A. C. (orgs). *Introdução à Lingüística: domínios e fronteiras*. v. 2. São Paulo: Cortez, 2001.

PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas, SP: Pontes. 2002.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

SEIXAS, Raul. *Krig-ha, bandolo!*. PHILIPS, 1973.