

Alegria, alegria: uma proposta de análise

Pedro Martins¹

UFMG/MÚSICA-D

SIMPOM: *Musicologia*

pedrodtmartins@gmail.com

Resumo: Proponho um modelo de análise para a canção que contemple a simultaneidade dos sistemas semióticos em jogo, submetendo o objeto à luz do processo histórico. Como ensaio-geral para a realização dessa proposta, apresento um estudo sobre “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso. Meu objetivo é transcender abordagens formalistas e culturalistas, evidenciando que o sentido da canção como gênero se constrói na articulação historicizada entre os estratos poético e musical. Nesse sentido, a descrição formal pura leva tão longe quanto o comentário temático de superfície: ambos aquém da trama poético-musical que define a canção. Assim, para analisar “Alegria, alegria”, foi preciso considerar as rupturas do encadeamento harmônico; as imagens em disparate sobre a métrica regular dos versos; o embate entre forma e conteúdo, engajamento e experimentalismo, ou ainda, nacionalismo e universalismo, no ambiente cultural brasileiro dos anos sessenta; e, enfim, lembrar que tudo isso aconteceu no bojo de um governo autoritário recém-instalado. Os elementos da canção são interpretados e discutidos no âmbito da Tropicália, um movimento cuja atuação é representativa da atividade artística nos primeiros anos do Brasil pós-64. Não se trata, contudo, de estabelecer correspondências diretas entre a matéria formal e os fatos sociais ou fenômenos culturais. Na verdade, a informação musical compõe, com a informação poética e o quadro histórico-social, um cenário de análise, como prefiro chamar. Não quero dizer, ainda, que musicólogos ou etnomusicólogos estejam mais habilitados para o estudo da canção. Ao contrário, insto pela necessidade do trânsito interdisciplinar para uma abordagem satisfatória da canção como forma de produção de conhecimento.

Palavras-chave: Tropicália; Canção; Análise.

Alegria, alegria: a Proposed Analysis

Abstract: I propose an analysis model to the song genre contemplating the simultaneity of the semiotic systems involved and confronting the object with the historical process. As a dress rehearsal for the realization of this proposal, I present a study about “Alegria, alegria”, by Caetano Veloso. My aim is to transcend formalist and culturalist approaches, pointing out that the meaning of the song as a genre is built through the historicized articulation between the poetic and musical strata. In this sense, isolated formal descriptions would lead us as far as surface thematic commentaries, as both fall short of the musical and poetical framework that defines the song. Therefore, in order to analyze “Alegria, alegria”, I had to consider ruptures in the harmonic sequence; the seemingly disconnected images over the regular meter

¹ Orientador: Prof. Dr. Flavio Barbeitas. Agência de fomento: Capes.

of the verses; struggles such as form and content, engagement and experimentalism, or nationalism and universalism in the Brazilian cultural environment of the nineteen-sixties; and eventually consider that all this happened within a recently-established authoritarian government. The song elements are interpreted and discussed in the scope of Tropicália, a movement whose doings are representative of the artistic activities in the first years of post-64 Brazil. It is not a matter, however, of marking direct correspondences between the formal material and social facts or cultural phenomena. In fact, the musical information compounds, along with the poetic information and the socio-historical framework, a setting for analysis, as I prefer to call it. I also do not mean that musicologists or ethnomusicologists are more qualified to the study of the song. As opposed to it, I insist on the need of interdisciplinary transit for a satisfying approach of the song as a medium of knowledge production.

Keywords: Tropicália; Song; Analysis.

Escrever sobre a Tropicália após quase cinquenta anos da apresentação de “Alegria, alegria” e “Domingo no parque” no *III Festival de Música Popular Brasileira* (1967) foi um exercício perigoso. É sabido que os grandes comentadores do tema produziram no calor da hora, como Roberto Schwarz e Augusto de Campos, que, com disposições diferentes, reagiram de imediato à novidade trazida pelos tropicalistas. Também distante no tempo está o título de referência *Tropicália, alegoria, alegria* (1979), de Celso Favaretto. Sem o aqui e agora de Schwarz e Campos, e num escopo muito menor que o de Favaretto, que rendimento pode ter, hoje, um estudo sobre a Tropicália? A pergunta ocorreu-me com a pesquisa em andamento. Trazia a resposta comigo, mas era preciso perscrutá-la. Sabia que meu interesse pelo tema não era exatamente uma questão de afinidade estética. Ao contrário, foram justamente os problemas que saltaram aos meus ouvidos naquelas canções os motivadores da decisão de investigá-las, pela possibilidade de elucidar aspectos da canção como gênero e de fomentar o debate sobre a cultura no Brasil pós-64.

Revisitar o catálogo da Tropicália à luz da produção crítica pertinente foi um momento necessário do projeto de reconduzir ao terreno da música um debate que, a despeito do objeto, sedimentou-se antes entre os estudos literários e as humanidades. Nesse sentido, trazer à Musicologia questões que lhe são mais que pertinentes tem o efeito de perguntar como podemos participar desse debate, ou ainda, que lacunas teóricas e metodológicas podemos preencher para um melhor entendimento da canção como objeto (também) musical. Considero uma necessidade primeira o esforço de conferir ao gênero um tratamento à altura da trama poético-musical que o define. Prestigiada em áreas diversas, a canção tem recebido abordagens muito aquém das possibilidades que se oferecem à apreciação. Pela via do culturalismo, a canção se transforma em mero gatilho temático, mediadora da reflexão sobre

fatos históricos e sociais. A consequente dissociação dos estratos poético e musical culmina em análise assaz empobrecida, e contraproducente. Nem mesmo os versos são enfocados esteticamente, funcionando meramente como portadores do que se acredita ser o conteúdo. Na outra ponta do equívoco, a via formalista aprisiona as estruturas no microcosmo da descrição técnica, tomando-as como um fim em si mesmas, como fragmentos esquecidos da cultura.

Polissêmico por definição, o objeto canção insta por uma abordagem transdisciplinar, em que o sentido possa emergir do movimento entre o poético e o musical, à luz do processo histórico. Durante a pesquisa que suscita a reflexão ora apresentada, fiz apontamentos para um modelo de análise da canção que procura, no espaço estético, o sentido profundo da forma, que se faz cultura. Vislumbro, pois, uma Musicologia que, tendo superado a obsessão pelo formalismo, carece, agora, de uma reconciliação parcial com a forma, pelo menos no sentido adorniano de uma “historiografia inconsciente de nosso tempo” (SCHWARZ, 2012, p. 46). Com o intuito de ilustrar esta discussão, pincei um excerto de análise da dissertação que encerra meus esforços de pesquisa durante o mestrado: *A canção tropicalista: um percurso crítico* (MARTINS, 2015). Optei por “Alegria, alegria”, obra inaugural do movimento. A canção, que mereceu praticamente um capítulo do trabalho, destaca-se pela relevância histórica, além da capacidade de condensar os fundamentos estéticos da Tropicália.

Quero iniciar com uma pequena nota sobre a recepção de “Alegria, alegria”. Caetano Veloso lembra, em *Verdade tropical*, o entusiasmo diferenciado com a canção no Brasil e no exterior (1997, p. 495). Embora figure entre os números preferidos dos brasileiros, poucos se lembram de “Alegria, alegria” em terras estrangeiras. O apreço especial do público no Brasil se explica, possivelmente, pela força das contradições culturais expostas num momento de redefinição da brasilidade. “Alegria, alegria” exprime o sentimento da brasilidade não apenas por representar alegoricamente as transformações em curso no Brasil urbano, mas também, e mais importante, por engendrar, na própria estrutura, as contradições inerentes à formação sociocultural do país. O esforço pela desfolclorização, em busca de um espaço para ser brasileiro e universal a um só tempo, desemboca num pêndulo de otimismo e constrangimento, à medida que o arcaico é encoberto pelo moderno para se mostrar, no instante seguinte, vexatório e inexorável.

As condições de performance também constituem um aspecto importante e preliminar da análise. De saída, sabemos que o ambiente festivaresco não é o mais indicado para experiências artísticas, por se tratar de um gênero em que concessões ao gosto médio

costumam determinar o sucesso de uma canção. O caso da Tropicália exige, no entanto, maior cuidado. Na esteira de um esforço para a modernização da nacionalidade, a intenção de incorporar o *pop* internacional como elemento estético fez do festival um espaço mais que propício para a primeira apresentação de “Alegria, alegria”. A tarefa consistia em promover o encaixe da informação nova, estrangeira, dentro de uma estrutura prontamente reconhecível, nacional. Os primeiros compassos deram razões suficientes para a desconfiança da plateia: sucedendo a imagem dos trajes e penteados extravagantes que ostentavam Caetano e os Beat Boys² sobre o palco, irrompem os acordes maiores justapostos da introdução, com o sotaque brilhante dos instrumentos elétricos e entremeados por rompantes de uma bateria *rock*:

||: E A C# :|| F#

Exemplo 1: Alegria, alegria, introdução, acordes cifrados

Leituras distintas podem coexistir. Optei por dividir a passagem em dois blocos, demarcados por relações de dominância: E | A e C# | F#. Isolando as tônicas, ficamos com a tétrede de Fá sustenido menor: Mi (sétima menor), Lá (terça menor), Dó sustenido (quinta) e Fá sustenido (tônica). Ainda em caráter não conclusivo, a relação entre as tônicas sugere, em certa medida, o porquê de serem esses os acordes empregados (e não outros quaisquer justapostos em função do simples efeito de estranhamento). O movimento das tônicas delinea uma cadência menor natural. Tomando Fá sustenido menor como o tom de entrada, a ruptura acontece no terceiro acorde, Dó sustenido maior, cuja terça perfaz o ponto de inflexão da harmonia: o acorde Dó sustenido maior não apenas cancela a lógica da cadência natural, como acaba também por conduzir a Fá sustenido maior, tom de chegada. O que interessa reter desse trecho é o emprego da colagem como procedimento harmônico, que se articula com outros elementos na canção.

Parto de dois princípios que considero estruturais, e os chamarei *multidirecionamento* e *justaposição*. A ambiguidade tonal entre Fá sustenido menor e Fá sustenido maior configura uma manifestação do multidirecionamento em âmbito harmônico. Esse recurso também se faz presente em nível poético, como mostrarei adiante. Do mesmo modo, o princípio de sobreposição é recorrente e perceptível em diferentes estratos da canção. Ambos os procedimentos se entrelaçam, já que sobrepor é uma maneira de redirecionar. Assim, o desdobramento entre as diversas camadas da canção me autoriza a adotar o

² Quarteto argentino formado por Tony Osanah, Cacho Valdez, Toyo, Willie Verdager e Marcelo Frias. O grupo contribuiu para o arranjo de “Alegria, alegria”, tendo acompanhado Caetano Veloso na defesa da canção pelo *III Festival de Música Popular Brasileira* (1967), organizado pela TV Record.

multidirecionamento e a sobreposição como eixos analíticos para “Alegria, alegria”, uma escolha que espero justificar à medida que progredimos.

O estranhamento com a introdução logo ganhou feições de simpatia, quando a extravagância inicial entregou, de súbito, uma marchinha de sabor estranhamente familiar. O público experimentava, inadvertidamente e pela primeira vez, a ambiguidade da alegoria tropicalista. Ritmo e harmonia operam uma inflexão que se estende naturalmente ao estrato poético. A estabilização da cadência em Fá sustenido maior convida os primeiros versos:

*Caminhando contra o vento
Sem lenço, sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou*

A estrofe inicial apresenta o sujeito da canção. Os versos exprimem, com implicações intra e extramusicais, ação, modo e tempo. Encontramos a voz poética flanando sem identificação num dia de primavera. O momento era de temor pelo Estado autoritário, de modo que caminhar sem destino e não portar documentos já significava uma afronta ao poder institucionalizado. Daí o sentido de caminhar “contra o vento”, metaforicamente, em sentido oposto ao *status quo*. A forma nominal do verbo, o gerúndio, denota uma ação concomitante ao transcorrer dos versos, ou seja, o tempo do sujeito que caminha é espelhado no tempo da canção. Outros elementos sinalizam esse espelhamento, como o ritmo de marchinha e o metro regular das redondilhas maiores. Esse raciocínio também será importante para compreendermos, adiante, o encadeamento da harmonia.

Se recebemos algumas informações sobre a voz poética na primeira estrofe, com a segunda, conhecemos, de maneira indireta, o espaço da canção, a saber, a cidade moderna:

*O sol se reparte em crimes
Espaçonaves, guerrilhas
Em Cardinales bonitas
Eu vou*

Os elementos que compõem o espaço da cidade são apresentados por uma lente bem específica: o jornal clandestino *O sol*, publicação que fomentou a oposição à ditadura durante os anos mais duros do regime. Politicamente, a alusão a *O sol* sinaliza um movimento à esquerda, enquanto o elogio da modernidade trazida ao Brasil via capital estrangeiro sugere uma inclinação liberal. Ainda mais complexa é a justaposição de política e divertimento, que

se apresenta como traço da experiência da cidade moderna. Os versos transportam o ouvinte para a perspectiva do sujeito, mostrando um cenário repleto de imagens em disparate: manchetes de jornal, *outdoors* e letreiros luminosos que trazem informações tão diversas quanto notícias sobre crimes, guerrilhas e naves espaciais em meio a fotos de personalidades da indústria cultural, como a atriz italiana Claudia Cardinale. Está em jogo, ainda, uma crítica à capacidade da indústria cultural de transformar tudo em espetáculo, colocando política e entretenimento sob um mesmo denominador.

O turbilhão de informações sonoras e visuais oferecem uma experiência de embriaguez estética: há tanto o que ver que o olhar se dispersa facilmente. Eis o multidirecionamento incidindo, agora, sobre o estrato poético. A alternância de imagens é ainda maior na terceira estrofe. Mantém-se, porém, a estratégia de concatenar política e entretenimento. Bombas, bandeiras, caras de presidente e erotismo mercantilizado:

*Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor
Em dentes, pernas, bandeiras
Bomba e Brigitte Bardot*

Se voltamos o foco para o estrato musical, encontramos mais exemplos de justaposição no trecho destacado. Durante as duas primeiras estrofes, a relação entre harmonia e melodia possui particularidades que corroboram esse raciocínio:

F# B C# F# B E C#

VOZ

Caminhando contra o vento Sem lenço, sem documento No sol de quase dezembro Eu vou

F# B C# F# B E C#

6

O sol se reparte em crimes Espaçonaves, guerrilhas Em Cardinales bonitas Eu vou

Exemplo 2: Alegria, alegria, estrofes 1 e 2

O trecho apresenta cadência I – IV – V formada pelos acordes F#, B e C#. No entanto, a melodia gravita em torno da nota Ré sustenido, que ocupa posição de repouso a cada sequência de sete notas (uma semicolcheia e seis colcheias). Essas notas correspondem, basicamente, à téttrade de Ré sustenido menor. Pela organização das tensões e dos repousos, o fragmento admite harmonização na cadência I – IV – V do tom relativo menor – D#m7 || G#m7 || A#m7 – com as sétimas menores sugeridas pela própria melodia. O resultado é,

inclusive, mais consonante que na harmonização original, em que a melodia apresenta repousos no sexto grau. Num ambiente harmônico menor, a mesma nota se transformaria em tônica do primeiro grau. Contudo, o campo escolhido é o de Fá sustenido maior, resultando em alguns disparates na relação entre os acordes e a voz principal, conforme explicitado acima. Notamos, então, no Exemplo 2, um descompasso entre harmonia e melodia. Posto de outro modo, o fragmento acima é outro exemplo de justaposição, agora no estrato musical.

The image shows a musical score for a melody in F# major (three sharps: F#, C#, G#). The melody is written on a single staff in 4/4 time. The lyrics are: "Em caras de presidentes", "Em grandes beijos de amor", "Em dentes, pernas, bandeiras", and "Bomba e Brigitte Bardot". Above the staff, the chords are indicated as F#, B C# B F#, B C# B F#, B C# B F#, and B C# B. The melody consists of eighth and quarter notes, with a final double bar line.

Exemplo 3: Alegria, alegria, terceira estrofe

Juntamente com a intensificação do multidirecionamento poético, a terceira estrofe traz uma solução para os desencontros entre voz principal e acompanhamento. Movimentando-se no intervalo de uma terça maior, a melodia assume, enfim, um caráter condizente com a harmonia. O desenho é, aqui, claramente centrado em Fá sustenido, tônica do primeiro grau, em contraste com a centralidade em Ré sustenido, sexta maior, sobre a harmonia semelhante das primeiras estrofes. O sentimento de desajuste, formalizado no Exemplo 2 pela relação entre harmonia e melodia, perpassa toda a canção, manifestando-se, também, no arranjo, na forma musical, na métrica e numa leitura peculiar do processo histórico. O sentido da obra reside justamente na articulação desses estratos.

A estrofe seguinte representa um ponto de inflexão em “Alegria, alegria”, tanto pelo estrato poético quanto pelo estrato musical. Atentemos, primeiro, aos versos:

*O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia?
Eu vou*

Conhecemos um sujeito imerso na experiência da cidade moderna. Os versos sugerem movimento e aproximam o ouvinte da personagem que canta as visões diante de si. Em suma, as três primeiras estrofes possuem caráter descritivo. Na estrofe acima, em contraste, a subjetividade da voz poética ganha destaque. Se havíamos conhecido o protagonista, suas ações e o espaço em que elas ocorrem, agora somos levados a saber como o sujeito da canção se sente ante as experiências narradas. Suspende-se o tempo externo, dos fatos; emerge o tempo interno, dos sentimentos. Nesse sentido, deparar-se com um exemplar

de *O sol* é motivo de entusiasmo, mas também de angústia pelos próprios impasses da esquerda revolucionária. Mas não há tempo para pensar. O próximo relance conduz a sensações outras, formalizadas poética e musicalmente.

The musical score consists of four staves of music in 4/4 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The lyrics are written below the notes, and chord symbols are placed above the staves.

Staff 1 (Voz):
 Chords: D#m7, G#7, D#m7, G#7, D#m7
 Lyrics: O sol nas bancas de revista Me enche de alegria e preguiça Quem lê tanta notícia

Staff 2 (6):
 Chords: C#7, E, B, E, F#, B
 Lyrics: Eu vou Por entre fotos e nomes Os olhos cheios de cores O peito cheio de amores

Staff 3 (10):
 Chords: E, A, C#, F#, B, F#, B
 Lyrics: vãos Eu vou Por que não? Por que não? Por que não? Por que não?

Staff 4 (16):
 Chord: F#

Exemplo 4: Alegria, alegria, quarta estrofe, modulação e refrão

Se o ritmo da marchinha e o metro regular em redondilhas maiores exprimem o caminhar do sujeito na canção, o momento de reflexão na quarta estrofe é marcado pela suspensão da constância rítmica, com acordes soltos numa atmosfera mais fluida, bem como pela irregularidade métrica dos versos. De modo análogo, a harmonia modula de Fá sustenido maior para Ré sustenido menor, tonalidade antecipada na melodia das primeiras estrofes pela colocação dos repousos no sexto grau. O acompanhamento traz, ainda, uma nova melodia, em contraponto com a voz principal, meramente pincelando notas do acorde D#m7, conduzidas em grau conjunto até Si sustenido, terça maior do acorde G#7, que aparece no próximo compasso. O movimento descendente da melodia, a fluidez do arpejo sobre o primeiro acorde e a transição em grau conjunto para a terça maior do segundo denotam um deslocamento subjetivo da voz poética, que deixa de observar para submergir (“descender”) em si mesma:

The musical score consists of two staves of music in 4/4 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The organ part is on the top staff and the voice part is on the bottom staff.

Staff 1 (órgão):
 Chords: D#m7, G#7

Staff 2 (voz):
 Lyrics: (The lyrics are not explicitly written for this staff, but it corresponds to the lyrics in Example 4.)

Exemplo 5: Alegria, alegria, quarta estrofe, melodia executada ao órgão, em contraponto com a voz principal

Os espaços exterior e interior na canção são marcados por traços poéticos e musicais como o caráter constante ou espaçado do ritmo, o metro regular ou irregular, a tonalidade maior ou menor e o sentido do contorno melódico. Enquanto as três primeiras estrofes trazem a marchinha, o metro regular, a tonalidade maior e a melodia com movimentos ascendentes e descendentes para criar uma atmosfera de extroversão, a suspensão rítmica, o metro irregular, a tonalidade menor e a melodia descendente denotam, em seguida, um momento de introspecção da voz poética. Assim, a transição do caráter descritivo para o reflexivo na quarta estrofe se faz notar plenamente se consideramos a interação entre os estratos poético e musical sob o princípio do multidirecionamento. A cada bloco de imagens, a harmonia desloca-se como que a espelhar a perspectiva do sujeito. Existe algo de cinematográfico nesse recurso, que remete, de alguma forma, a uma sequência de sucessivos cortes de câmera. A correspondência musical desse efeito é a perda de referência tonal, que, pelo encadeamento dos pontos de tensão, priva o ouvinte de um lugar de conforto enquanto necessário.

A voz poética marca um lugar curioso na canção ao se afastar e se aproximar da modernidade alternadamente, ora empreendendo uma leitura crítica do progresso, ora deixando-se absorver por ele: “Eu vou”. A mudança de perspectiva manifesta-se, harmonicamente, numa dupla modulação: de Ré sustenido menor para Fá sustenido maior, chegando, enfim, a Si maior. A passagem é muito rápida, como os lances de olhar do sujeito na canção. À medida que o verso anuncia um caminho diferente no estrato poético, marcado pelo encadeamento telegráfico das imagens, as rupturas harmônicas apontam outras direções no estrato musical. Fica sugerido um caminho pelos graus VI (D#m7) e V (C#7) até o retorno ao acorde do primeiro grau, F#. No entanto, entra em jogo, novamente, um procedimento de instabilidade tonal, agora levando a Si maior. O elemento estranho continua sendo o acorde de Mi maior, que acompanha o verso “Eu vou” desde as estrofes iniciais. A cadência I – IV – V reaparece no tom de chegada. A marchinha também retorna, à medida que os versos retomam o caráter descritivo, continuando a encenação da *flânerie*:

*Por entre fotos e nomes
Os olhos cheios de cores
O peito cheio de amores vãos*

O primeiro verso segue o modelo de estrofes anteriores, reiterando a diversidade e a rapidez da informação trazida pela modernidade nos centros urbanos. Os demais, no entanto, denotam uma hibridação entre o caráter descritivo e o caráter reflexivo. O enfoque do

primeiro verso é espacial, informando sobre o entorno da voz poética. No segundo verso, entretanto, são os olhos que se enchem de cores (não as cores que se apresentam aos olhos). A mudança de perspectiva marca a aproximação do sujeito, confirmada no terceiro verso. Se a imagem dos olhos cheios de cores guarda uma referência espacial, as cores percebidas externamente, os amores já se originam no interior de quem sente.

As imagens ao redor tornam-se gatilhos para os sentimentos da voz poética. Ao mesmo tempo, o metro regular da caminhada em redondilhas maiores é rompido precisamente na terceira estrofe, marcando, pelo verso eneassílabo, a transição para o caráter reflexivo. É importante ressaltar, ainda, que se trata de amores “vãos”, isto é, fugazes como o relance que os originou. Novamente, a voz poética marca um distanciamento crítico para com a rede de seduções ofertadas pela indústria cultural, optando, no entanto, pela experiência de sucumbir a elas. A tensão lírica atinge o ápice com o dístico do estribilho, ratificando o decidido “Eu vou” com uma pergunta-provocação:

*Eu vou
Por que não?*

A pergunta no momento de maior efusividade da canção encerra o gesto de adesão à modernidade (CAMPOS, 1993, p. 152) a partir de um outro modo de interpretar a realidade nacional. Os versos podem ser lidos como a voz de um brasileiro qualquer, perdido na imensidão da cidade, ou mesmo como alegoria de um Brasil que adere ao círculo do capitalismo global a partir dos anos cinquenta, com maior intensidade na década seguinte. Nesse sentido, a pergunta se direciona a um tipo de nacionalismo à esquerda, marcado pela resistência à cosmopolitização do país nos âmbitos político, econômico e cultural. Por outro lado, tal euforia modernizante merece ressalvas, como também exigem cuidado o resguardo da brasilidade e o repúdio aos empréstimos estrangeiros. Curioso é haver porquê o bastante para responder à pergunta da canção, muitos dos quais foram apontados por Roberto Schwarz, em reflexão sobre os descaminhos da alegoria tropicalista e as contradições do desenvolvimentismo à brasileira, realizado a despeito dos problemas estruturais de ordem social (SCHWARZ, 1978).

Iniciei esta análise apresentando dois princípios que se manifestam estruturalmente em “Alegria, alegria”: o multidirecionamento e a justaposição. Os exemplos ilustram, como espero ter explicitado, ora a alternância, ora a simultaneidade desses princípios, manifestados em procedimentos diversos e entre sistemas semióticos. A observação do material analisado permite concluir que as ocorrências de ambos os princípios

nos estratos musical e poético operam sob um denominador comum: o tratamento do descompasso. Nesse sentido, o multidirecionamento formaliza o encanto-desatino com a modernidade recém-chegada, enquanto a justaposição descortina as contradições do capitalismo periférico pela exposição do disparate de imagens e ideias. Os momentos e as linguagens se espelham entre si, permitindo a abordagem do descompasso em matizes diversos: histórico, pela oposição centro-periferia; harmônico-melódico, com a divergência entre os sentidos vertical e horizontal das tensões e resoluções; poético, pelo confinamento de imagens em estilo telegráfico à regularidade da marchinha e da redondilha maior; e, enfim, um matiz estético, observado na opção pela roupagem moderna/estrangeira para uma canção em que predominam aspectos de um gênero tradicional/brasileiro.

Referências

- CAMPOS, Augusto de. *O balanço da bossa: e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- MARTINS, P. H. D. *A canção tropicalista: um percurso crítico*. 107 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais. 2015.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1978.
- _____. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.