

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

Claudeir Aparecido de Souza

A VOZ NO SILÊNCIO – A LINGUAGEM PERFORMÁTICA INTERDITADA NA
CANÇÃO POPULAR PRODUZIDA NO PERÍODO DA CENSURA DO BRASIL
PÓS-1964: O CASO RONNIE VON

Vitória
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

Claudeir Aparecido de Souza

A VOZ NO SILÊNCIO – A LINGUAGEM PERFORMÁTICA INTERDITADA NA
CANÇÃO POPULAR PRODUZIDA NO PERÍODO DA CENSURA DO BRASIL
PÓS-1964: O CASO RONNIE VON

Este trabalho é submetido ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras. Orientadora: Profa. Dra. Viviana Mónica Vermes

Vitória
2016

AGRADECIMENTOS

A Juliano Bossato a dedicação, o cuidado e o tempo dispensados ao meu trabalho;

A Ariel Sesso o incentivo e o empenho demonstrados no período final de entrega do trabalho.

DEDICATÓRIA

A Debora Barcelos

*“A voz, foi infiel trocando de traqueia
E o dono foi perdendo a voz
E o dono foi perdendo a linha – que tinha
E foi perdendo a luz e além” (Chico Buarque)*

RESUMO

O silenciamento é a interdição manifesta da circulação do sujeito pela decisão de um poder fortemente regulador. Uma vez que, no autoritarismo, o sujeito não pode ocupar diferentes posições, o que impõe ao mesmo a produção dos sentidos que não lhe são proibidos, resta, por meio da própria discursividade, o deslinde dos lugares de silêncio, para onde a materialidade do discurso escorre para significar. Nessa perspectiva, uma obra do cantor Ronie Von, produzida em 1968, em pleno contexto de acirramento da censura do governo militar brasileiro, apresenta uma série de elementos pelos quais o silenciamento imposto à voz e à corporeidade do cantor, tanto por seus pares quanto pelo poder maior na sociedade, que imbricava o jogo mercadológico e as políticas culturais do Estado autoritário, pode ser rompido pelos sentidos que escorrem nos vãos criados pelo jogo discursivo da própria obra e do seu cantor, ambos relegados ao silêncio. Nesse percurso, a análise da voz humana cantada apresenta-se como fio condutor da compreensão do trabalho dos gestos performáticos se realizando como discurso. Através da análise da obra de Ronnie Von gravada em 1968, busca-se entender e caracterizar determinados sentidos que se ofereceram à significação nos silêncios ou “brancos” que acompanham a voz. A voz gravada do cantor é um “meio” por onde escorrem os discursos ideológicos produzidos pela censura no contexto do autoritarismo brasileiro pós-1964. No decorrer do trabalho, verificam-se três configurações nas quais se dá o silenciamento ou a interdição do discurso. Na primeira, em que a voz canta o silenciamento, na medida em que a voz é projetada no espectro social ela se junta às demais vozes que projetam o mesmo discurso perfazendo um “borrão” onde nada se distingue, configurando uma condição de interdição. Na segunda configuração, na presença da voz que canta em detrimento do silenciamento, a voz ecoa discursos interditados sem, entretanto, ter sofrido a ação direta da censura, permanecendo à revelia do espectro da mesma, bem como na periferia do campo de vozes censuradas configurando um “duplo silenciamento”. Na terceira configuração, em que a voz canta em silenciamento, sob a vigilância da censura, as performances carnavalizadas e parodiadas fazem ecoar o discurso interditado numa perspectiva para além do controle da censura. Nessa perspectiva, a obra de RV de 1968, mediada pela estética tropicalista, apresenta uma série de elementos pelos quais o silenciamento imposto à voz e à corporeidade do cantor, tanto por seus pares quanto pelo poder que imbricava o jogo mercadológico e as políticas culturais de um Estado autoritário, pode ser rompido pelos sentidos que escorrem nos vãos criados pelo jogo discursivo da própria obra relegada ao silêncio.

Palavras-chave: Canção popular – Silenciamento - Ronie Von – Autoritarismo – Discurso - Poder.

ABSTRACT

The muting is the expressed interdiction of the person's movement by decision of a strong regulation power. Once, in the authoritarianism, the person is not allowed to fill different positions, which forces, at the same time the production of the senses that are not prohibited to him/her, remains, across the discursivity, the clarification of the silence places, to where the materiality of the speech slides to have meaning. In that perspective, one work of the singer Ronnie Von, produced in 1968, in a full fiercer context of the brazilian military government, mediated by tropicalistic aesthetics, presents a series of elements whereby the muting imposed to singer's voice and corporeity, both by his colleagues and the power that had control over the market game, besides the politics of the authoritarian State, can be broken by the senses that slide in the holes created by the discursive game of the work itself, and it's singer, both relegated to the silence.

Key Words: Pop song – Muting – Ronnie Von – Authoritarianism – Discous – Power.

Sumário

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	9
Trata-se, por fim, de auscultar na corporeidade da voz cantada as marcas dos silenciamentos aqui propostos como mecanismos funcionando no engenho do poder para produzir silêncio não obstante o paradoxal soar das canções.....	18
1- EM TORNO DA CENTRALIDADE DA VOZ.....	20
1.1 – LIMITES ENTRE VOZ E LINGUAGEM: A NATUREZA DA MATERIALIDADE DA VOZ.....	20
1.2- PERFORMANCE EM PERSPECTIVA: A PRESENÇA DO CORPO NA VOZ	27
1.3- O PAPEL DA LETRA POÉTICA NA CANÇÃO: POSSÍVEIS RELAÇÕES ENTRE CANÇÃO POPULAR E LITERATURA	30
2 – VOZ E RELAÇÕES DE PODER	37
2. 1- O TRABALHO DA VOZ NA LINGUAGEM: A VOZ E AS RELAÇÕES DE PODER.....	37
2.2 - VOZES SOB O PODER.....	39
2.3 - VOZES DE PODER CONTRA O PODER DO ESTADOO.....	43
2.4- PODER E INTERDIÇÃO DE DISCURSOS	49
2.5- NOS VÃOS DA INTERDIÇÃO DO DISCURSO, O SILÊNCIO	51
2.6- O TRABALHO DO SILÊNCIO NA CENSURA: A POLÍTICA DO SILENCIAMENTO	54
2.7- O RUMOR DO SILÊNCIO: PENSANDO O SILENCIAMENTO IMPOSSÍVEL	56
3- CONSIDERAÇÕES SOBRE CANÇÃO POPULAR.....	58
3.1- PRODUÇÃO CULTURAL E ARTÍSTICA SOB A VIGÊNCIA DO REGIME MILITAR.....	58
3.2- A CANÇÃO POPULAR NO BRASIL DOS ANOS 1960 - 1970.....	62
4. RONNIE VON NA ORDEM DO DIA.	72
4.1 UMA INCURSÃO PELA ANÁLISE DO DISCURSO: A COSTRUÇÃO DOS LUGARES DE FALA E DE SILÊNCIO.....	85
4.2- A VOZ QUE CANTA O SILENCIAMENTO: A BATUTA DO PODER	91
4.3 – A VOZ QUE CANTA EM DETRIMENTO DO SILENCIAMENTO: UMA HISTÓRIA DE DUPLO SILENCIAMENTO	101
CONCLUSÃO	119
REFERÊNCIAS	120
ANEXOS.....	Erro! Indicador não definido.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O trabalho *A voz no silêncio – a linguagem performática interdita na Canção Popular produzida no período da censura do Brasil pós-1964: o caso Ronnie Von*, que se apresenta como tese de Doutorado em Letras, adstrito à linha de pesquisa Literatura e Outros Sistemas de Significação (LOSS), procede a pesquisa, levantamento e análise dos efeitos da política de silenciamento em performances da voz cantada da obra do cantor Ronnie Von, de 1968, cuja produção e circulação ocorreu em plena vigência do acirramento da censura imposta a certas instâncias sociais e produtos culturais do país; período em que os aparelhos de manutenção do autoritarismo permeavam as ações do Estado brasileiro, entre as décadas de 1960 e 1970.

A presente pesquisa nasceu da necessidade de intensificar a pesquisa sobre a Canção Popular, matéria da dissertação do Mestrado em Letras¹, buscando extrapolar o trabalho com a letra poética rumo à compreensão do funcionamento da mesma com a linguagem musical, uma vez que a Canção é um gênero híbrido a desafiar o olhar do analista.

Por conta das injunções do campo literário, as análises de canções inicialmente tiveram como procedimento modelar a busca pelo esgotamento dos sentidos da letra poética, afastando-se de um funcionamento mais específico no campo musical. O campo literário produziu trabalhos tais como o de Anazildo Vasconcelos Silva (1974)², alinhando uma poética na obra de Chico Buarque a partir do lirismo de suas letras poéticas; O trabalho de Afonso Romano de Sant’anna (1980)³, buscando relacionar a música popular brasileira dos anos de 1960 com uma moderna poesia brasileira sensível às formas de expressão da cultura de massa.

Os primeiros estudos acadêmicos sobre música popular no Brasil pós-1960 vieram à luz pelo trabalho transversal das ciências sociais e humanas (Linguística, Letras, Artes,

¹ *Música e poesia nas canções de Malandragem de Chico Buarque de Holanda*; dissertação defendida em 2007. Nela a partir do pressuposto de que a canção é um gênero híbrido, composto de poesia e música, estabelece-se uma tradição para suas porções poética e musical. As bases da tradição da modernidade fundadas em Baudelaire fazem eco na elaboração da letra poética. Por sua vez, a canção popular brasileira das décadas de 1960 e 1970, desenvolvida no cruzamento das múltiplas linguagens que vicejaram na esteira da modernidade. A obra cancionista de Chico Buarque de Holanda apresenta-se como paradigma desse contexto. O resgate da tradição do samba, presente nas canções de temática da malandragem, potencializado pela tradição das letras poéticas, singulariza a canção buarqueana.

² SILVA, Anazildo Vasconcelos. *Poética de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Sophos, 1974.

³ SANT’ANNA, Afonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1980.

Sociologia, Antropologia, História, Psicologia e Comunicação), tornando-se matéria da área específica da Música somente mais tarde (NAPOLITANO, 2004). Não obstante a complexidade do objeto, reclamando, em grande medida, o manuseio de um instrumental musicológico, a ideia de que a música é um dos mais importantes fenômenos culturais contemporâneos propiciou a constituição de um campo ampliado de abordagens teórico-metodológicas capaz de lançar um olhar multifocal sobre tal objeto. Com efeito, ao mesmo tempo em que os estudos sobre música podem debruçar-se sobre a especificidade estética de uma estruturação da linguagem musical, podem voltar-se aos processos de produção ou recepção musical em suas diversificadas conexões de ordem sociológica, política ou econômica.

Para nosso particular interesse, o campo de Letras construiu uma tradição ao voltar-se para a expressividade das letras poéticas. Instigam-nos as produzidas nos anos 60 do século XX, momento de profícua produção artística e de peculiar imbricação entre diferentes formas de expressão, notadamente as que integram música e literatura.⁴

Muitos pesquisadores dessa seara debruçaram-se amiúde sobre os traços aparentemente comuns entre música e poesia a explorar elementos tais como a qualidade temporal e sequencial e o emprego do ritmo e da entonação. Tal interesse do campo das Letras é perfeitamente compreensível, por conta da atuação decisiva do elemento verbal. Há uma singularidade na capacidade que a palavra apresenta para reportar o que pode escapar à música. Por essa perspectiva, haveria uma associação entre som e palavra numa relação em que, grosso modo, à palavra cabe a expressão do sentido e à música a expressividade sonora.

A área de Letras encontrou conforto no prestígio desfrutado pela palavra ao carregar a tradição da cultura na histórica e privilegiada prática da escrita (FINNEGAN, 2008, p.19). Boa parte do compêndio acadêmico sobre a Canção foi produzido a partir do prestígio da poesia e seu milenar suporte linguístico. Por essa via transitaram diversos trabalhos entendendo que Música e Literatura poderiam conectar-se. Entretanto, na compreensão de que o trabalho da música e da poesia - como gênero representante da

⁴ Na Área de Letras podemos destacar, dentre outros, os trabalhos basilares do poeta e crítico literário Afonso Romano de Sant'Anna, "Música popular e moderna poesia brasileira" e o de Augusto de Campos, "O balanço da bossa", não obstante este último apresentar certo tom jornalístico, como aponta Travassos (2005).

palavra - implicava novos entendimentos sobre as mesmas, é que, paradoxalmente, fortaleceram-se os estudos da Letra de Canção, da Literatura Oral e da poesia Oral.

Ao fim e ao cabo, a área dos Estudos Literários esboçou uma abordagem da canção que viria a consolidar-se como uma das principais vertentes de estudo da Canção Popular no Brasil. De fato, no universo acadêmico brasileiro figuram trabalhos importantes como o Mario de Andrade⁵, musicistas, historiadores e críticos literários, os quais trataram com seriedade da Poesia Popular e da Música Popular como objetos de pesquisa, não obstante o trabalho dos referidos autores estabelecesse limites bem específicos ao entendimento do aspecto popular.

Já na década de 1970, avoluma-se o interesse dos estudiosos formalistas, os quais centraram seus estudos principalmente na análise do texto literário. Deve-se tal interesse à longa tradição da cultura ocidental, na qual a linguagem escrita sempre ocupou lugar privilegiado. A escrita, cuja tecnologia encontra similaridades em diversas culturas, ecoa sustentada pela suposta perenidade da palavra; palpável, tomada por ser considerada na cultura ocidental mais tangível, que a música. Entretanto, essa configuração foi gradativamente sendo superada na medida em que os estudos apontavam a necessidade de construir um instrumental que buscasse dar conta das confluências, embates e polêmicas do objeto musical a partir das relações apresentadas na sua própria materialidade. A construção de tal instrumental exigiu a mobilização de diversas áreas de conhecimento tais como a Física, a Linguística, a Semiótica e a Filosofia da Linguagem⁶.

Com efeito, os anos 1970, em que foram publicados trabalhos importantes a respeito da Canção Popular das últimas décadas em nosso país, forjaram, em diversos cantos do mundo ocidental, um cenário propenso ao fenômeno da produção e circulação da música popular urbana, em cena desde a década anterior. Dentre os primeiros trabalhos que brotaram dessa seara, Baia (2011), ao discorrer sobre a produção acadêmica em estudos de música no Brasil entre os anos 1970 e 1990, aponta os estudos pioneiros de Luiz Tatit, em seu esforço por construir um instrumental específico para análise de canções; o de José Miguel Wisnik, nos anos 1980, ao tratar do lugar do popular e do

⁵ **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1962.

⁶ A exemplo, veja-se o trabalho de Luiz Tatit: TATIT, Luiz. "Elementos para análise da canção popular". São Paulo: CASA – **Cadernos de semiótica aplicada**, Vol.1, nº 2, 2003.

erudito na cultura nacional e o de Arnaldo Daraya Contier, ao propor, sob uma visão historiográfica, uma nova abordagem para as relações entre música e política (Baia, 2011).

Os anos 1990 assistiram à propagação de um tratamento sistemático por parte da musicologia e da historiografia ao tomar a música popular como objeto preferencial. Nesse contexto, os trabalhos produzidos tiveram de ir além da legitimação do objeto. Consolidaram sua problemática como importante fração na compreensão da cultura contemporânea.

Uma justificativa nos alcança, a nosso ver, para o escopo deste trabalho, quando pensamos numa aproximação entre as áreas de conhecimento que estudam a música: o material sonoro da voz humana que compartilham, não obstante a especificidade que conferem a esse material na organização dos distintos campos do saber.

Tanto na poesia cantada quanto na Canção Popular há a irrefutável presença da voz, do corpo da voz, estrutura sem a qual não se vislumbra obra alguma. A presença da voz é um modo singular de projeção do corpo humano no mundo, evocando uma natureza anterior à linguagem.

A voz, em sua complexidade, atua no mundo como discurso, engendrando os apelos do corpo em toda a sua constituição física. A estrutura corporal que produz a voz nos alerta para a necessidade de uma visada transdisciplinar, para além dos campos da Filosofia da Linguagem, da Literatura, ou da Musicologia, uma vez que os sentidos evocados nela não trafegam por vias retilíneas.

Neste trabalho, entendemos que a voz em performance carrega traços de um sujeito cantor vivendo as injunções sociais. Assim, sua estética se matiza de posicionamentos ideológicos que estruturam ou desestruturam as relações de poder na sociedade. Sob esse pressuposto, tomamos a materialidade da voz em performance na sua natureza corporal como material de análise. A voz é matéria que, ao soar, abre um espaço em branco, por onde escorre a ideologia⁷ que inscreve alguns discursos na sociedade

⁷ “A ideologia faz com que as *ideias* (as representações sobre o homem, a nação, o poder, o saber, o progresso, etc.) expliquem as relações sociais e políticas, tornando impossível perceber que tais ideias só são explicáveis pela própria forma da sociedade (...). Na ideologia, o modo imediato de aparecer (o fenômeno) social é considerado como o próprio ser (a realidade social). O aparecer social é constituído pelas imagens que a sociedade e a política possuem para seus membros, imagens consideradas para a realidade concreta. Em suma: o aparecer social é tomado como o ser do social. Esse “aparecer”

relegando outros ao silenciamento. É a materialidade da voz no discurso que suscita a coerência do discurso ideológico que a acompanha, porque a voz não diz tudo o que quer dizer, mas ela arrasta consigo os dizeres do discurso em sua emanção de corpo. Cumpre, pois, auscultar aquilo que se expressa na voz em detrimento daquilo que ela quer cantar.

Nessa perspectiva, a canção é tomada como uma forma expressiva que produz significados de modo bem singular. Seus elementos constitutivos (a letra poética, a melodia, o arranjo instrumental, a performance, etc.) apresentam um funcionamento intrincado e dinâmico. Para nós, impõe-se a composição indissociável entre letra poética e melodia como condição precípua. Da mesma forma, a performance, ainda que mediatizada, é a materialidade observável e tangível que elegemos como objeto.

A Canção Popular engendra uma complexidade que extrapola as particularidades da música. Além de se estabelecer como fato artístico, ela é um fato histórico pelo qual se pode pensar a sociedade e a história (NAPOLITANO, 2004). Não há como se furta a essa dupla articulação sem evidente prejuízo de qualquer análise sobre tal objeto. A canção de que tratamos, para proveito deste trabalho, é um constituinte cultural e social do século XX, com suas coerções mercadológicas as quais, em última análise, delinearam contornos especiais à própria forma artística. Entretanto, não se trata de uma relação de determinação. É sabido que a canção ofereceu, por sua vez, elementos tais como o apelo à dança e à excitação dos corpos; cuidou de tematizar as emoções mais comuns do cotidiano, capazes de provocar o choro e o riso. Sem jamais limitar-se a uma forma fixa, a Canção Popular delineou-se por limites largos, desde o início, ao incorporar elementos da música erudita como o *bel canto* e do folclore, como as narrativas orais e os cantos de trabalho. Extrapolando qualquer preocupação de ordem estilística, ideológica ou moral, valeu-se, ainda, de cancioneros e de manifestações religiosas, entre outros, cujo inventário só nos confirmaria a inconsistência da ideia de tomá-la como contraposição estética à música erudita. Tal contraposição, quando se dá, apenas reflete as tensões sociais e lutas culturais da sociedade burguesa (NAPOLITANO, 2004).

não é uma aparência no sentido de que seria falso, mas é aparência no sentido de que é a maneira pela qual o processo oculto, que produz e conserva a sociedade, se manifesta para os homens.” (CHAUI, 2006, p.30)

Com efeito, em nosso país, de cujo mosaico de manifestações culturais avista-se uma feição híbrida (ORTIZ, 1988), a distinção entre popular e erudito, embora ainda oriente certos posicionamentos críticos, não faz muito sentido, por conta, sobretudo, da grande interação entre os estratos sociais; característica da formação nacional.

O campo musical popular no Brasil apontou para a síntese cultural em favor do fortalecimento nacional e da consolidação das bases étnicas. Ademais, nosso campo erudito não contou com a estruturação de instituições musicais como na Europa, com suas orquestras, casas de espetáculos e conservatórios musicais, atuando, em última forma, para reger, sustentar e difundir um determinado gosto estabelecido em detrimento de outros. No Brasil, houve um enraizamento de um fazer artístico alastrando-se desde os segmentos da elite até as camadas mais populares. De fato, músicos eruditos e populares estiveram, ao mesmo tempo, sujeitos às mesmas leis do mercado, incorrendo na adaptação de suas estéticas frente à formação e estabelecimento de novos públicos, sobretudo no final do século XIX e início do século XX⁸. Com efeito, “os limites entre as várias esferas musicais (música-ligeira popular, erudita e sacra) foram frágeis na história musical brasileira” (NAPOLITANO, 2004, p.42).

A Canção Popular de que tratamos conjumina com o estabelecimento tecnológico-industrial sobre o qual se deu a fonografia, o rádio, o cinema e, sobretudo, o disco. É um fenômeno sociocultural mundializado, cujo momento emblemático se deu entre os anos 30 e 60 do século XX, período de grande difusão da indústria do entretenimento, atividade que rompeu o espaço dos grandes centros mundiais do Ocidente e encontrou guarida nos mais longínquos rincões do planeta. Tal prática musical mundializou-se em torno do eixo Jazz-Rock que estabeleceu certas características, como a observância da tonalidade e da centralidade da interpretação em detrimento da composição, sem excluir quaisquer outras práticas locais ou regionais (MENEZES BASTOS, 1996). Ao contrário, suscitou *“uma série interminável de gêneros, registros e autores conversantes, num processo de diálogo no qual a delimitação de fronteiras atende*

⁸ Marcos Napolitano (2004) associa o aparecimento da canção popular de nossos tempos à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas. O autor escreve: “*Esta nova estrutura socioeconômica, produtiva do capitalismo monopolista, fez com que o interesse por um tipo de música, intimamente ligada à vida cultural e ao lazer urbanos, aumentasse. A música popular se consolidou na forma de uma peça instrumental ou cantada, disseminada por um suporte escrito-gravado (partitura/fonograma) ou como parte de espetáculo de apelo popular como a opereta e o music hall (e suas variáveis).*” (NAPOLITANO, 2004, p. 12)

simultaneamente às setas contrastiva e inclusiva.” (MENEZES BASTOS, 1996, p.1). O que se dá é uma constante construção e reconstrução de diálogos musicais na qual, ao mesmo tempo em que se afirmam as singularidades entre as obras pelo contraste, se aumentam as universalidades pela construção de novos pontos comuns de intersecção de práticas⁹.

Não cumpre verificar em que medida e em que circunstâncias a vida cultural e o lazer da população que se formou nas cidades desde o século XIX, tanto na Europa quanto no Brasil, atuaram na constituição dos elementos que propiciaram as formas musicais mais determinantes da Canção. O que se tem é que o fazer cotidiano da Canção Popular produziu uma complexidade capaz de mobilizar, a um só tempo, o senso comum e a musicologia. Questões de ordem estética podem encontrar, facilmente, seu deslinde na análise da faceta mercantil e cultural que a canção engendra e vice e versa. É por esse viés que olhamos para o caleidoscópico objeto Canção Popular.

Resta que essa relação de reciprocidade entre estética e mercado produziu um rico processo de construção de um fenômeno estético e ideológico cujos desdobramentos constituem matéria para a compreensão da própria sociedade brasileira dos nossos tempos. Desde as primeiras tentativas de compreensão, a Canção Popular vem se mostrando um lugar privilegiado de discussão de questões nacionais (NAPOLITANO, 2004). Esse pensamento orienta este trabalho, na medida em que tratamos de um período de grande conflito social, como é o período do governo militar no Brasil. O claro contraste entre os posicionamentos ideológicos em torno da compreensão política na condução do país gerou a afirmação de certas práticas musicais e a refutação de outras, relegadas ao silenciamento, em última análise, como veremos.

Ajustando o foco, podemos dizer que há alguns elementos a serem aqui considerados ao tomar a Canção Popular como objeto de análise. Há determinantes tais como distinções entre o tempo de criação e tempo da performance da voz que canta; como o tempo de escuta e o tempo em que se analisa o fenômeno atuando na sua apreensão. Dada a

⁹ Com efeito, a Canção Popular Brasileira dos anos de 1960 promoveu diversas experiências de fusões e trocas musicais que podem ser tomadas como exemplares desse raciocínio; enquanto organizações como o CPC promoviam o “resgate” de certa porção da cultura nacional, o rock inglês e norte-americano aportavam no país com suas guitarras e performances. Ambas as experiências produziram práticas que, ora foram cooptados pela indústria cultural, ora se firmaram justamente pela sua crítica.

diversidade de elementos que a constituem, a Canção Popular se mostra de diversas formas, angulada pelo olhar que a mira.

Nessa perspectiva, a Canção Popular apresenta-se para nós mais como um processo do que como um produto (GONZÁLEZ, 2013). Sua porção processo é o que permite sua abertura multidimensional. Assim, uma determinada canção não possui uma existência perene em si mesma. Seus sentidos repousam nas relações que ela estabelece com seus meios de produção. Ora eles acentuam o ritmo; ora se voltam para o mercado; ora repousam nos motivos melódicos; ora se estabelecem a partir do jogo linguístico. Cada canção pode se oferecer, pois, sempre como uma obra aberta, posto que sua constituição também é sempre fragmentada.

A Canção Popular, que pode ser tomada, em certa medida, como contraponto à música erudita ocidental, oferece-se como matéria interdisciplinar a desafiar a sedentarização dos gêneros. Resta que a Canção atraiu nossa atenção pela palavra, mas nos sensibilizou e inquietou pela música, sobretudo o canto. Aprouve-nos, então, buscar nos estudos da voz um instrumental basilar à pretenciosa compreensão do funcionamento conjunto da letra poética, da música e da performance da voz, tarefa a que nos propusemos nesta pesquisa.

O trabalho em questão visa perceber, entender e caracterizar determinados sentidos que se oferecem à significação nos silêncios ou “brancos” que acompanham a voz em performance, “lugar” por onde escorrem os discursos ideológicos produzidos pela censura em sua “política de silenciamento”; mais precisamente a censura impetrada pelo autoritarismo do governo militar brasileiro pós-1964. A respeito do autoritarismo, Marilena Chauí escreve:

Sobre a compreensão do autoritarismo que mais bem se aplica ao caso do governo militar brasileiro pós-64, podemos pensar como Marilena Chauí quando escreve: “O autoritarismo existe sempre e toda vez que as representações e normas, pelas quais os sujeitos sociais e políticos interpretam suas relações, sejam interpretações e normas vindas de um polo ou de um lugar exterior à sociedade e situado acima dela. Ora, como já não vivemos sob teocracias, a exterioridade e transcendência do poder, fonte de sua autoridade, encarnam-se no instrumento de que os dominantes dispõem para a dominação, isto é, no aparelho do Estado, tomando como pode separado da sociedade, mas na realidade engendrado pelo próprio movimento interno da sociedade.” (CHAUÍ, 2006, p.52)

O autoritarismo é a condição pela qual o poder coercitivo da política estatal brasileiro se impôs e se sustentou majoritariamente frente a outras forças sociais. Os discursos

atravessaram certas performances de vozes que, estando ou não sob o controle direto dos aparelhos de censura, carregam marcas de silenciamento.

Cumpramos inventariar os pontos que mobilizam o trabalho em questão apresentando suas principais premissas e descrevendo seu processo. Urge que tratemos de certa direção teórica, explicitemos os momentos centrais do percurso e estabeleçamos quais os procedimentos metodológicos que, a nosso ver, organizam e caracterizam o encadeamento mais seguro para o atendimento do objetivo proposto. Podemos pensar esquematicamente em relação aos diversos momentos do trabalho pontuando conceitos fundamentais:

À análise das canções (final do capítulo 4) precedem três blocos de raciocínio, cada um demandando a mobilização de uma perspectiva teórico-instrumental: 1- A caracterização da voz: para tratar das implicações entre voz e performance da voz cantada; da relação entre poesia e letra poética; letra poética e Canção música. Para tanto, tomamos conceitos dos trabalhos de Paul Zumthor, de Luiz Tatit e dos trabalhos que, na esteira de Claudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos e Fernanda Medeiros, se debruçam sobre os estudos da palavra cantada no Brasil;

2- A concepção de silêncio e silenciamento: a) para conceber o silêncio como lugar de significação; b) para tratar das noções de movência dos sentidos do que é dito/cantado, c) para entender os efeitos do silenciamento na censura; d) para lidar com as noções de dito e interdito; e) para tratar da questão do discurso, do poder e seu funcionamento. Servimo-nos, aqui, dos escritos de Eni Orlandi e Michael Foucault, ambos filiados aos estudos do discurso.

3- O Estudo das relações entre Canção Popular e o campo da Cultura no Brasil dos anos 1960: Para entender as circunstâncias da produção e circulação das Canções, bem como o lugar da Canção Popular no contexto cultural brasileiro sob o raio da censura. Isso é tratado por meio de: a) empréstimo junto a Pierre Bourdieu e seus comentadores das noções das trocas simbólicas entre os diversos campos de produção, circulação e recepção da arte; b) do levantamento e análise histórica dos elementos formadores da Canção Popular dos nossos dias trazidos pelo trabalho de Marcos Napolitano e José Miguel Wisnik, dentre outros.

4- No capítulo final, dá-se a contextualização da obra do cantor Ronnie Von, seguida de elementos da Análise do Discurso. Para a análise do corpus selecionado urge a atualização da noção de paródia e carnavalização bem como de princípios analíticos da Canção Popular a partir dos trabalhos de Mikhail Bakhtin e Paul Zumthor. A análise das canções, que se dará ao final dos três momentos de raciocínio sobre o silenciamento, busca apresentar, exemplificar e esquadrihar canções de uma obra fonográfica gravada em disco vinil pelo referido cantor, publicada no ano de 1968. Adiante-se que a obra em questão destoa do perfil construído pela crítica musical e conferido ao conjunto da obra do artista. Com efeito, imputa-se a Ronnie Von o estereótipo de “bom moço”; o chamado “príncipe” de voz doce e canções ternas da Jovem Guarda dos anos sessenta (FROES, 2000). Entretanto, a obra em questão sugere um fazer artístico diferenciado, inscrevendo-a, a nosso ver, como exemplar dentre as que problematizam o intrincado cenário da cultura nacional de cerceamento e controle da expressão nos anos mais ferrenhos da censura do regime militar brasileiro. As canções veiculadas na referida obra foram agrupadas de modo a se analisar diferentes perspectivas de silenciamento. Tais silenciamentos, atualizados na voz que canta, evidenciam a configuração de três circunstâncias em que se pode supor rompido o silenciamento imposto pela censura:

1ª- Na presença da voz que canta o silenciamento. Nesse caso, não obstante as vozes cantarem somente o que lhes é permitido, o que é cantado encontra-se irremediavelmente atravessado pelo discurso que se pretende silenciado, o que se dá pela impossibilidade da sustentação de um discurso monológico em estado de censura.

2ª- Na presença da voz que canta em detrimento do silenciamento. Nesse caso, tratamos da voz que ecoa discursos interditados sem, entretanto, ter sofrido a ação direta da censura, permanecendo à revelia do espectro da mesma, bem como na periferia do campo de vozes censuradas configurando um “duplo silenciamento”;

3ª- Na presença da voz que canta em silenciamento, sob a vigilância da censura. Nesse caso, tratamos de performances carnavalizadas e parodiadas, que fazem ecoar o discurso interditado numa perspectiva para além do controle da censura.

Trata-se, por fim, de auscultar na corporeidade da voz cantada as marcas dos silenciamentos aqui propostos como mecanismos funcionando no engenho do poder para produzir silêncio não obstante o paradoxal soar das canções.

Ocorre-nos introduzir a problemática do silêncio sobre o qual se constrói uma política de silenciamento pelo mecanismo da censura, evocando os seguintes versos de Ferreira Gullar:

“O silêncio habitava
o corredor de entrada
de uma meia morada
na rua das Hortas

o silêncio era frio
no chão de ladrilhos
e branco de cal
nas paredes altas

enquanto lá fora
o sol escaldava

Para além da porta
na sala nos quartos
o silêncio cheirava
àquela família”

O silêncio é materialidade significativa que atravessa a matéria traduzida pela linguagem. A linguagem é o corredor, a rua das Hortas, o chão de ladrilhos, o banco de cal... O silêncio, por sua vez, é quem habita tudo isso construindo sentido com seu jeito único de habitar. É nele que a família, ausente, encontra sua presença. Na perspectiva da qual olhamos para o silêncio, ele é um lugar por onde os sentidos resolvem morar, uma vez que na casa construída pela linguagem nada faz mais sentido. Tomado dessa forma, até mesmo o som (linguagem) pode ser habitação de silêncio.

Com efeito, muito se sabe sobre os silenciamentos impostos pelo regime militar nos anos sessenta do século XX em nosso país. São inúmeros os estudiosos que já se debruçaram sobre o tema. Para este trabalho, apontamos a contribuição de Marilena Chauí e de seus leitores para entender os desdobramentos de tal imposição sobre a cultura nacional.

Na contextualização da Canção Popular no espectro recente da cultura e do contexto social e político do período da ditadura militar no Brasil, necessários à compreensão da problemática da canção às voltas com a censura objetiva da expressão artística, preponderantemente, optamos pelo formato de digressão histórica, com procedimento de resenha crítica.

Nas demais partes do texto; nos pequenos raciocínios que constroem a argumentação, o instrumental teórico é conduzido pelo impulso indutivo por meio do qual procuramos alinhar conceitos e ideias almejando fugir à armadilha das tautologias ou à simplista ratificação do pensamento de outrem.

Ademais, perseguimos um questionamento motivador: haveria caracterizações tangíveis na voz que soa sob e em detrimento da égide do silenciamento? A hipótese que nos arrasta instiga-nos ao reconhecimento da voz como habitat do silêncio que atravessa a Canção Popular em tempos de silenciamento.

1- EM TORNO DA CENTRALIDADE DA VOZ

1.1 – LIMITES ENTRE VOZ E LINGUAGEM: A NATUREZA DA MATERIALIDADE DA VOZ

Afora a consolidação do conhecimento construído em torno da feição estética da voz, urge que a miremos na perspectiva da sua materialidade, do gesto em si da sua emissão. Cumpre-nos apontar para a centralidade da voz, considerando que ela engendra certa condição fundante.

Da voz emerge um poder singular. Tal poder que a voz carrega não se restringe, entretanto, a sua qualificação simbólica, mas sustenta-se nos sentidos que a “materialidade” da sua emissão pode produzir. Por materialidade podemos entender, aqui, o que a combinação de elementos tais como altura, duração, timbre, registro, tom,

empostação, etc, pode produzir, não obstante saber-se que em diferentes sociedades, significados diferentes e especiais possam nascer da valoração de um ou de outro elemento, ou ainda da combinação entre os mesmos (ZUMTHOR, 2007).

Paul Zumthor (2007) nos alerta para uma implicação inicial de natureza epistemológica para a abordagem da voz: seria imprópria uma abordagem que se pretendesse científica, uma vez que uma investigação proposta sob tal princípio deveria, hipoteticamente, comportar-se como uma ciência global, presumivelmente capaz de dar conta da complexidade da voz. Tal construto científico teria de cumprir a envergadura de combinar um estudo que partisse da fonética e da fonologia e enveredasse pela psicologia, pela antropologia ou história; tarefa incomensurável e inexecutável, portanto. Ocorre, ao fim e ao cabo, que “*a voz escapa às apreensões parciais de várias disciplinas e técnicas que dela se ocupam*” (TRAVASSOS, 2008, p.16). Disso podemos depreender que a apreensão do fenômeno da voz desafia, de certa forma, os sistemas organizados do conhecimento humano, reclamando investidas de diversas naturezas.

Nesse raciocínio, uma distinção entre voz e palavra pode nos valer, a um só tempo, para evidenciar a impossibilidade de uma abordagem global, reclamando uma delimitação e, ao mesmo tempo, à construção de uma perspectiva capaz de pensá-la na materialidade da sua emissão; como uma potência cuja emanção carrega sua própria centralidade.

De pronto, impõe-se que a palavra é da ordem da língua e seus constituintes, enquanto a voz, por seu turno, apresenta um princípio quase assistemático. Não há, por exemplo, como lançar mão, a contento, da gama de recursos gráficos que a mesma utiliza para anotar um registro de voz sem presumido prejuízo da expressão vocal.

A voz não apresenta um sistema fonológico capaz de ser segmentado por repartições etimológicas, segundo a perspectiva saussuriana de língua. Caso pensássemos na voz a partir da consideração de tal sistema, obrigar-nos-íamos a aceitar a estratificação de certas inflexões sonoras, limitando-as a determinados sentidos definitivos. A propósito disso, não é seguro pensar num sentido definitivo para uma melodia qualquer. Seu sentido não é, necessariamente, proveniente de uma combinação específica de alturas, por exemplo. O sentido, aí, é sempre arbitrário, mas de uma arbitrariedade singular: duas pessoas ao ouvirem simultaneamente certa melodia, podem internalizá-la segundo uma série interminável de condicionantes, os quais podem se dar num espectro que vai

das idiossincrasias às escutas socialmente aceitas ou privilegiadas, ao passo que às palavras é mais difícil geralmente fugir aos sentidos que habitualmente lhes damos, ou seja, podemos mapeá-los mais facilmente nas palavras que na inflexão da voz.

Ao ouvirmos certo trecho melódico cantado, tendemos a buscar seus sentidos inicialmente na palavra, ao supormos que mais rapidamente interpretaremos os sentidos que dela podem brotar. Ocorre que há, na voz cantada, um convite ao estabelecimento dos sentidos a partir da sua evocação, sentidos os quais não podem se estabelecer antes da presença da voz. Ante a presença da voz, os sentidos que pensávamos deter ganham movimentos, retomadas, reelaborações, reconstruções e reinterpretações. De um modo geral, quando os sentidos que pensáramos são confirmados diante da presença da voz, o que fazemos é reiterar a familiaridade que temos com eles (TATIT, 2003). Sabemos que certas entonações da voz podem se dar em função da imposição do contrato que ela faz com a palavra, mas, aí, os sentidos encontram-se adstritos e prontamente apreensíveis dada a condição de convenção. Por esse viés, poderíamos pensar no diálogo que a voz melódica estabelece com o texto na materialidade da sua textualidade a produzir um determinado sentido. Mas aí a voz encontra-se cerceada pelos limites da canção, numa situação em que a singularidade da sua materialidade não encontra fôlego longe dessa relação. Ao tratar da materialidade da Canção Popular, Tereza Virginia Almeida (2008) escreve:

“A voz é o elemento que provê a canção popular de mudanças de tonalidade, variações de divisões rítmicas e de duração das notas. A voz traz, ainda, não só diferentes intenções ligadas à subjetividade do intérprete, mas aquilo que lhe é inerente e que em parte está aquém ou além das próprias intenções de quem canta, como marca de sua corporeidade e de sua unicidade: o timbre, a cor, a extensão, a potência, elementos que determinam as percepções sensoriais por parte do ouvinte e que, embora sejam veículos da palavra e da linguagem, não são elementos linguísticos.” (ALMEIDA, 2008, p. 318)

Como queremos pensar, a voz não intenta traduzir outra voz valendo-se de sua condição de linguagem, como fazem as palavras. Frente à impossibilidade da utilização de outra linguagem que a traduza, a voz se credencia como tradutora de si mesma, numa presença silente; como a de um ser amado que é amável, independentemente das palavras (ZUMTHOR, 2007).

Também a voz entoada pode ultrapassar as palavras, mantendo-as em suspensão, quando não há opção pela palavra. Por outro lado, as palavras podem não “dizer” o que se tem a dizer se a voz não se apresentar como uma presença precisa. Se alguns dos seus elementos constituintes falhar ou apresentar-se em excesso, o efeito desejado pode ser comprometido, ainda, naturalmente, que alguns sentidos sejam produzidos.

Impulsionados por Zumthor (2007), seguimos pontuando em favor da autonomia da voz, em oposição ao centro gravitacional da palavra.

A voz pode ser tomada como anterior à linguagem verbal, cujo trabalho empresta-lhe sentido. Os sentidos que se constroem a partir dessa relação, entretanto, escapam à inexorabilidade da presença da voz: “A criança, ao nascer, dá um grito, não uma palavra, e leva anos para aprender a utilizar sua voz, a sujeitá-la à linguagem” (ZUMTHOR, 2007, p. 64). Mesmo depois da aquisição da linguagem, não desaparece essa experiência com a voz.

Entretanto, mesmo na linguagem a voz não desaparece como experiência fundante. Podemos pensar, como Michel Foucault (2007), em certa relativização da arbitrariedade da construção da linguagem, se quisermos tratá-la a partir da mediação da voz. Em ensaio no qual propõe uma ontologia da linguagem, em *As palavras e as coisas*, o autor escreve:

(...) a linguagem real não é um conjunto de signos independentes, uniforme e liso, em que as coisas viriam refletir-se como num espelho, para aí enunciar, uma a uma, sua verdade singular. É antes coisa opaca, misteriosa, cerrada sobre si mesma, massa fragmentada e ponto por ponto enigmática, que se mistura aqui e ali com as figuras do mundo e se imbrica com elas: tanto e tão bem que, todas juntas, elas formam uma rede de marcas em que cada uma pode desempenhar, e desempenha de fato, em relação a todas as outras, o papel de conteúdo ou de signo, de segredo ou indicação (FOUCAULT, 2007, p. 47).

Ainda como matéria na linguagem, a voz resguarda uma opacidade que a caracteriza, um mistério, um estar-sobre-si-mesma. A voz pode ser tomada como um ponto na teia do tecido da rede que constrói a linguagem. É da natureza da sua materialidade, aproveitando o raciocínio de Foucault, o pulso que pode se realizar em conteúdo, em signo ou em indicação, portanto, não há um projeto definido de funcionalidade para ela. Naturalmente, poderíamos pensar, aqui, na esteira do raciocínio que desenvolvemos, na

voz materializada em sua propriedade de conteúdo, funcionando como pulso a compor a linguagem.

A voz na linguagem esconde seu enigma, enquanto “as palavras se **propõem** aos homens como coisas a decifrar” (FOUCAULT, 2007, p. 47). Há, na ordem da experiência e do mundo no qual a voz habita, uma presença muito mais profunda a constranger o “prosaísmo” da palavra. Tal presença se insinua em meio aos elementos constituintes da natureza. A voz habita ali, entretanto, sem perder o “segredo” que traz em si. Ao contrário, e por sua vez, a revelação dos segredos é o fado implacável das palavras. As palavras não existem, pois, sem uma condição de existência.

Por outra via de raciocínio, nos meandros taxonômicos, a voz não pode ser tomada como sinônimo de oralidade, visto que sua natureza não conjumina com o sentido linguístico de comunicação por meio da fala. A oralidade está irremediavelmente marcada como um fazer demarcado no tempo e no espaço como realização da fala. Por seu turno, a partir de um ângulo geral, a voz pode ser tomada como um fenômeno global, inerente à história do homem. Sua caracterização implica não apenas a articulação oral de uma língua, mas a presença de um corpo vivo em performance num determinado contexto.

A voz de que tratamos não se deixa confundir, pois, com a palavra oral. Com efeito, o estudo da voz, arrolado na esteira do trabalho da oralidade, do qual destacamos o pensamento de Paul Zumthor, já motivara desde tempos, outros ramos do conhecimento, como etnologia, acústica ou mitologia comparada, sem que os mesmos apresentassem uma confessa afinidade. Em comum, mantinham somente a preocupação com a palavra oral em detrimento da singularidade e da provocação da voz a oferecer-se como objeto “puro”.

Procuremos fundamentar a ideia da voz como experiência fundante inventariando oportunamente a trajetória do raciocínio de Zumthor, o qual trata do aspecto da corporeidade da voz.

As diversas formas de poesia sonora motivaram, inicialmente, o pesquisador a uma visada sobre a voz na qual ele atentou para os efeitos de sentido construídos pela oralidade (ZUMTHOR, 1997). Haveria na voz humana, pois, certas singularidades que

extrapolavam o alcance social dos textos orais, cindidos pelos sentidos linguísticos e marcados pelos seus condicionantes culturais.

Da observação do descompasso entre palavra oral e certas singularidades da voz decorre a constatação de que a primeira apoia-se, antes, no estatuto do texto. A segunda, por sua vez, é capaz de carregar singularidades que não se deixam apanhar pela palavra. Para além de se constituir apenas veículo de alguma mensagem, numa relação informacional, portanto, a voz se faz ouvir e sentir numa relação de corporeidade. Sua presença expressiva se faz sentir no tom, nas inflexões, durações e silêncios que permeiam sua realização no tempo e no espaço. Tal realização guarda uma distinção em relação à condição de perenidade à qual a palavra está propensa, dada a estratificação dos sistemas linguístico na cultura.

Para Zumthor (2007), a voz se distingue e se distancia da palavra porque não se reduz a simples meio ou canal por onde trafega esta última. Haveria, pois, uma densidade de corpo na sua presença tornando possível sua liberdade.

A voz “viva” é um todo sonoro que vibra dentro do corpo do intérprete que a produz. Tal voz não se confunde com a escrita, a manuscrita ou a impressa, uma vez que essas últimas são tão somente mediações. Com efeito, amiúde buscam conceber a voz como uma redução da escrita. Entretanto, não obstante os séculos de domínio da palavra escrita, a voz atualiza-se, inclusive, pela mediação tecnológica, sem abandonar sua condição. No jogo da linguagem, a trama existente na constituição da voz não consegue trazer o perecimento da sua “matéria”, ao passo que à palavra impõe-se a desdita de realizar-se em diversas faces ao longo da história. Dada a sua múltipla natureza; fonológica, lexical, semântica, etc., a palavra pode sofrer mudanças contínuas e sucessivas, ao ponto de desfigurar-se sob os efeitos das alterações de prosódia e ortoépia a que as mesmas estão sujeitas no tempo e no espaço. Ocorre que a materialidade da palavra não encontra fonte em si mesma, como admitimos no trato com a voz. Não há, em tal construção humana, uma propriedade que repouse desde sempre, a reclamar uma condição fundante.

A voz, por sua vez, se faz uma experiência humana para além do dizer da palavra, não obstante ensejar uma das realizações da mesma. Interessa-nos na voz o que nela podemos “tocar”. Instiga-nos o volume que se apresenta numa dimensão de

corporeidade. É esta a perspectiva pela qual se pode tomar a oralidade dos domínios da palavra emprestá-la à vocalidade (ZUMTHOR, 2007).

Pensemos mais detidamente na materialidade da voz a partir das ideias que construímos sobre voz enquanto traçamos sua autonomia em relação à palavra.

Resta que a voz é a indizibilidade que pulsa em detrimento da linguagem que a reveste. Tal indizibilidade, que, entretanto, não se entrega à quietude e à imobilidade, é da ordem do poético, como bem nos propõe Zumthor (2007). Pensar a voz poética é tangenciar a propriedade da inteligibilidade da informação que a palavra carrega; não há uma mensagem que a atravessa, há, em contrapartida, algo que se faz ouvir e sentir enquanto corpo, antes de tudo. A voz poética é, pois, uma presença expressiva que se impõe no que a voz apresenta, no que a voz flui. O aspecto poético da voz reside na sua tensão, o movimento da sua distensão, a constância da duração que atualiza o gesto vocal.

Para Zumthor (2007), a ordem do poético atua na corporeidade da voz de modo menos arbitrário do que costumamos tratar a palavra. Com efeito, a voz, na linguagem, pode apenas ser tomada como lugar onde a poesia encontra forma, numa relação de mediação, portanto. A matéria poética que compõe a voz, como sugerida por Zumthor (2007), é trazida a nós pela linguagem, mas tomada nos seus constituintes mínimos, como pensamos com a ajuda de Foucault, anteriormente.

O caráter poético que a voz pode carregar garante a estabilidade significativa da sua materialidade para além da intencionalidade imputada pela linguagem. Eis por que a materialidade da voz que se funda na ordem do poético confere à própria voz uma centralidade que se realiza na sua presença corpórea, independentemente do modo pelo qual a voz se inscreve na linguagem.

É a linguagem que, por seu turno e a seu favor, realiza a categorização das coisas e a sedimentação dos sentidos (ORLANDI, 1997). Entretanto, a materialidade da voz não pode ser colhida nessa seara. A administração dos sentidos não é capaz de cobrir o espectro de tal materialidade. O “corpo” da voz não está condicionado a coerências, unidades ou disciplina. Ao contrário, a condição de corporeidade da voz é da ordem da continuidade, da contradição, da diferença e da irrepresentatividade.

1.2- PERFORMANCE EM PERSPECTIVA: A PRESENÇA DO CORPO NA VOZ

Naturalmente não tratamos simplesmente de estabelecer uma incongruência entre a materialidade da voz e a linguagem. Tal dicotomia não nos interessaria. Discorremos, em verdade, relativizando certo positivismo em relação ao trato com a voz e com a própria linguagem.

Com efeito, incomoda certa predominância de uma lógica dominante pela qual o pensamento, tido como fruto do intelecto organizado, precede a voz. Tal premissa legou-nos certa desvocalização e emudecimento. Entretanto, a voz que canta ou grita sob alguma circunstância pode ser tomada como uma reorganização do mundo interior. Sua emissão pode ser a trajetória intuída de um organismo inteiro. É isso o que desestabiliza as abstrações que geralmente redirecionam a potência da voz. Na direção contrária a do nosso raciocínio, a abstração é um conceito que tenta prescindir da própria corporeidade da voz, sugerindo uma dicotomia entre corpo e espírito na qual o primeiro é tomado como inferior ao segundo. No mesmo sentido, abstrair a voz é desconsiderar sua unicidade de corpo, bem como a singularidade do organismo que ela evoca.

Tal organismo, por sua vez, não logra evidenciar mais do que a si mesmo. Não há no corpo o que não se insinua. Na mesma medida, não pode um corpo dissimular a si mesmo, nem na inação ou no silêncio. Em qualquer circunstância, é ele quem engendra os impulsos e a energia que culminam na voz ou que a retêm. A voz, nesse caso, investida da potência da sua materialidade, é uma porção singular do corpo que fala quando o corpo fala e se cala quando o corpo se cala.

Resta do que vimos sobre a voz que se trata de considerá-la um fenômeno inerente à história do homem, apontando para além das relações de oralidade que a língua engendra. Sua presença, atravessada pela medida elevada do poético, aponta para o reconhecimento primordial da corporeidade que, em última análise, será traspassada pelos discursos em funcionamento (ORLANDI, 1997). Poderíamos dizer que o corpo da voz não se limita a ser suporte de um determinado significado. Cumpre que tracemos inicialmente certo percurso da performance da voz pelo qual insinua-se sua

corporeidade. Ao tratar da performance da leitura, Zumthor (2007) aponta o corpo como presença organizadora da leitura. Para ele, há no gesto da leitura certa imaginação criadora permeando a cena enunciativa; atualizando os enunciados escritos, reconfigurando e recolocando o que se lê no tempo e no espaço. Interessa-nos de perto a ideia de que a estrutura do sentido muda ao relacionarmos performance e os sentidos do “texto” que se oferece à leitura.

Para Zumthor, a performance “não pode ser reduzida ao estatuto de objeto semiótico; sempre alguma coisa dela transborda, recusa-se a funcionar como signo... e todavia exige interpretação” (ZUMTHOR, 2007, p. 75). Há certos elementos secundários como a entonação, o gesto, o tempo e o lugar que, embora codificados pela linguagem, podem se apresentar de maneira esparsa, sem, entretanto, deixar de fazer sentido. Poderíamos pensar aqui num espectro em que seja possível apreendermos graus mais acentuados ou menos acentuados de semanticidade, mas o autor enfatiza que se trata, antes, de considerarmos um processo global de significação no qual se manifesta o que chamou de ‘barulho de fundo existencial’ (ZUMTHOR, 2007); no caso da leitura, são as conotações condicionadas pelas circunstâncias e o estado do corpo que lê. Atuam na mesma medida certas formas lúdicas de comportamento, das quais não se garante controle ou apreensão segura. Tudo isso se dá, segundo o autor, em favor da correção das limitações semânticas que aparecem na ação de ler. Tal intervenção corporal pode ser tomada, dentre outras nuances, por uma operação vocal que pode se realizar pela evocação sonora ou por uma voz inaudível de articulação interiorizada (ZUMTHOR, 2007). Nas duas realizações apresentadas evidencia-se uma relação de corpo; dizer com o corpo, expressar-se com o corpo ou expressar o corpo. Nesse sentido, os discursos sobre o mundo, realizados na voz ou no silêncio são um “corpo-a-corpo” com o próprio mundo. “O mundo me toca, eu sou tocado por ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos” (ZUMTHOR, 2007, p 77).

Eis uma relação que se estabelece na ação do próprio corpo, movido pelo seu ritmo sanguíneo e pela contração de suas entranhas. É por meio de tal relação que percebemos a materialidade da voz em sua estrutura acústica. E, quando não a ouvimos, ela permanece na própria inquietude que o silêncio provoca.

Na perspectiva sensorial, o próprio pensamento é capaz de ser confundido como algo estritamente interior e intangível, entretanto, a respeito disso, o filósofo Merleau-Ponty,

resgatando a natureza corporal do pensamento, nos adverte que “o que nos faz acreditar em um pensamento que existiria para si antes da expressão, são pensamentos já constituídos e já expressos dos quais podemos lembrar-nos silenciosamente e através dos quais nos damos a ilusão de uma vida interior” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.249). Na perspectiva do autor, o silêncio interior encontra-se crivado de falas, perfazendo certa vivência interior do corpo. Tais falas se evidenciam pelo trabalho simultâneo do pensamento e da expressão marcada pela cultura e pelo hábito. Há aí uma verdade profunda; uma lembrança dos movimentos orgânicos, internos do corpo; “marca de um ser a cada instante desaparecido, e, no entanto, eu mesmo” (ZUMTHOR, 2007, p.79). É pelo trabalho da percepção que verificamos o corpo como unidade originária do sentido anterior à diferenciação entre visão, tato, olfato, etc. Tal impulso global do corpo é fugidio, sendo mais bem percebido nos sentidos quando estes se manifestam. Entretanto, o corpo todo sempre está em presença nos sentidos, não obstante tal presença ser precária e fugidia, como dissemos. A esse respeito, Zumthor escreve:

Minha própria presença para mim é tão ameaçada quanto a presença do mundo em mim, e minha presença no mundo. A presença se move em um espaço ordenado para o corpo, e, no corpo, rumo a esses elementos misteriosos aos quais nos dirigem as flechas que tento aqui esboçar sem que seja possível determinar de maneira precisa para onde elas convergem. (...) A sensorialidade se conquista no sensível, para permitir, em última instância a busca do objeto” (ZUMTHOR, 2007, p.81).

Da mesma forma como não se pode captar toda e a um só tempo a presença do mundo, a presença do corpo não se dá senão pela convergência desse corpo para os sentidos como “flechas” cujos disparos não se dão todos em direção ao sentido posto em funcionamento, mas os mesmos atingem pontos distintos em favor último daquele sentido que é a realização da exteriorização do corpo. A exemplo, certa visão aterradora pode despertar sensações na espinha dorsal ao mesmo tempo em que pode fazer explodir a voz num grito desmedido.

Tal raciocínio nos convida a pensar a performance como o objeto que realiza e “organiza” exteriormente os impulsos dessas “flechas”, para aproveitarmos a imagem criada por Zumthor. Para nós, a performance pode ser tomada como a realização mnemônica da ação dessas flechas de impulsos que percorrem o corpo quando este se exterioriza em voz. Quando o corpo é ativado em voz, seus impulsos atualizam algumas memórias virtuais que, naturalmente, podem ser percebidas e compreendidas pelo

cérebro em diversas situações, mas que também podem ser carregadas de algo que não se deixa ou não precisa ser percebido por ele. É sob essa condição que a voz rompe a clausura do corpo em sua configuração virtual e aflora no discurso (ZUMTHOR, 2007).

Assim é que a voz atende aos impulsos do corpo mesmo quando performatizada e tomada como um discurso. Entretanto, mesmo aí a voz que atravessa o corpo não o rompe nem rompe com ele. O que ela faz é desalojar o homem do seu corpo e fazê-lo emergir pelo trabalho da linguagem. É assim que podemos tomar a voz que irrompe na performance como um corpo crivado de flechas de percepções que trabalham para a realização de um determinado sentido - , para empregarmos a imagem criada por Zumthor (2007). A performance da voz é a efetivação da potência do corpo; é o resultado do trabalho da sua energia sem que para isso o mesmo se transforme em algo que não seja o próprio corpo.

Ora, se a potência do corpo não é algo que possa ser necessariamente medido, mapeado ou mesmo controlado, não há como pensar tampouco no controle absoluto dos eventos performáticos, uma vez que a voz irrompe no crivamento das flechas que o atravessam.

Nosso interesse na performance da voz não se reduz, pois, a preocupações com a forma, aproximando-se da unicidade do evento. Tal preocupação a afasta da propriedade da repetição que a aprisiona a uma dada prática discursiva. Naturalmente isso termina por acontecer, mas pensamos aqui na singularidade do evento que desafia o que a linguagem havia construído. Noutras palavras: Queremos flagrar a performance como efeito do discurso e não como uma forma estratificada dele. A performance, para nós, é uma potência real sem forma prévia que faz a voz se recriar a cada emissão.

1.3- O PAPEL DA LETRA POÉTICA NA CANÇÃO: POSSÍVEIS RELAÇÕES ENTRE CANÇÃO POPULAR E LITERATURA

Dos novos tempos deflagrados pela modernidade que impuseram suas estéticas e propiciaram novos gêneros, interessa-nos de perto o Brasil da segunda metade do século XX, onde encontramos uma conjuntura na qual a poesia, tendo a Canção Popular como suporte privilegiado de expressão, vive um momento singular na expressão poética.

Alfredo Bosi, em sua *História concisa da literatura brasileira* apresenta as injunções sofridas pela poesia enquanto gênero do período diante da configuração histórica do pós-guerra:

Os melhores poetas da segunda metade do século têm respondido de modo vário aos desafios cada vez mais prementes que a cultura e a práxis lançam ao escritor. E que se chamam, por exemplo, guerra fria, condição atômica, lutas raciais, corrida interplanetária, neocapitalismo, Terceiro Mundo, tecnocracia... E, vindos embora, em sua grande parte, do formalismo menor e estetizante que marcou o clima de 45, lograram atingir um plano mais alto e complexo de integração, de que são exemplos os poderosos poemas de Ferreira Gullar e de Mário Faustino, os elaborados experimentos da poesia concreta (Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünwald, José Paulo Paes, Pedro Xisto...) e da poesia-práxis (Mário Chamie), além de todo o itinerário do maior poeta brasileiro de nossos dias, João Cabral de Melo Neto. (BOSI, 1987, p.492).

Na esteira da modernidade literária, é esse o contexto que exige novas formas de expressão, busca-as e incorpora-as ao fazer poético. Do escrito de Bosi podemos depreender que a conjuntura do pós-guerra, com seus questionamentos da ordem da política, da economia, da ciência e da cultura, deflagrou as diversas manifestações literárias que “lograram atingir um plano mais alto de integração”. Indo ao encontro do que observou Antoine Compagnon, ao apontar as vanguardas como respostas estéticas pontuais dentro de uma conjuntura maior (COMPAGNON, 1999), Bosi aponta as estéticas que concomitaram ou se sucederam em busca de uma expressão precípua a novos tempos.

Renovar a linguagem está no cerne das preocupações e dos projetos artísticos do pós-guerra, mas subsistem divergências sensíveis sobre o modo de entender as fronteiras entre poesia e não-poesia, sobre o tipo de mediação que se deve propor entre o ato estético e os demais atos humanos (éticos, políticos, religiosos, vitais), ou ainda sobre as relações que se podem estabelecer entre o poema e o objeto de consumo, a imagem da propaganda, o *slogan* político, a Canção Popular e outras manifestações de uma cultura plural, veiculada cada vez mais intensamente pelos meios de comunicação de massa. Nessa atmosfera, saturada de consciência crítica e polêmica, assumem papel de extremo relevo os conceitos de origem filosófica (alienação, práxis, superação, dialética), que cruzam armas com noções de Cibernética e da Teoria da Informação (entropia, redundância, emissor, receptor, código, mensagem). Ao mesmo tempo, o discurso sobre a arte se afasta do vocabulário existencial (angústia, autenticidade, opção, imaginário...) corrente nos anos da segunda guerra. Uma sede de atualização técnica, um gosto – e às

vezes um maneirismo – da impessoalidade, da coisa e da pedra, entram a compor a lapidosa mitologia do nosso tempo, correndo o risco de tomar por um joio o trigo de valores que o homem vinha há séculos arduamente conquistando. (BOSI, 1987, p. 492).

Para muitos, ainda há muito que se buscar ver nessa efervescência intelectual que vigorou no Brasil do pós-guerra onde, em última análise, floresceram novas formas de expressão artística. Renato Ortiz em *A moderna tradição brasileira* (1988), prefere ver esse fato como um surto de criatividade resultante do enfrentamento às exigências da sociedade industrial.

Ortiz aponta as anotações de José Miguel Wisnik, para quem a produção intelectual que vicejou nos anos sessenta, advinda das implicações da sociedade industrial do pós-guerra, pode ser tomada como um verdadeiro salto produtivo, uma síntese crítica em que artistas repensam o que chamou de economia do sistema. “É como se uma fase da história concentrasse uma soma variada de expressões culturais” (ORTIZ, 1988, p.101).

Ortiz adverte que, embora a liberdade para a produção cultural tenha se mantido até 1968, ou seja, as produções artísticas tenham permanecido intocadas pela censura do Estado até aquele período, ao contrário dos sindicatos e outras instituições, há que se buscar respostas complementares para a questão.

Segundo o autor, há que se considerar a formação de um público, para quem boa parte da produção artística estaria sendo dirigida. Analisando em especial o caso do teatro, Ortiz argumenta que, naquela época, era imperioso conquistar uma plateia pequeno-burguesa muito acostumada às formas teatrais das companhias europeias que por aqui passavam. Daí uma busca por textos de maior qualidade. Mesmo as vertentes que buscavam aproximar-se dos segmentos populares com um teatro revolucionário tinham o público como elemento norteador.

Do exposto, podemos depreender que as produções culturais encontravam, então, um público que não existia anteriormente; uma fatia da população escolarizada. É esse público que atua na base das imbricações entre uma certa esfera da cultura universal aberta ao experimentalismo e, ao mesmo tempo, ao “vanguardismo” e uma cultura de mercado incipiente, mas em pleno impulso de desenvolvimento. Interessa-nos de perto o que essa concomitância histórica gerou. As palavras de Ortiz a respeito da música

ilustram o fenômeno e abalizam, em última análise, as imbricações entre os vários segmentos da cultura.

O interesse dos músicos eruditos pela Bossa Nova se dá na medida em que está ligado a um esforço de pesquisa sonora mais sofisticada que rompe com os padrões do passado, propondo um novo ritmo, uma nova forma de arranjo, uma outra maneira de cantar; um “canto falado” que se distancia do “dó de peito”. Esses músicos a comparam à música de câmara. Brasil Rocha Brito dizia que ‘a bossa nova apresenta vários pontos de contato com a música erudita de vanguarda pós-Weberiana, e, de um modo geral, com o Concretismo nas artes’. Ponto de intersecção entre esferas de ordens diferentes, a Bossa Nova se exprime como um produto “popular-erudito” manifestando um novo tipo de musicalidade urbana” (ORTIZ, , 1988, p. 106).

Com efeito, nos pilares da modernidade artística, o estatuto estético da arte sofre uma crise pela emergência da técnica e das leis de mercado, inaugurando uma nova conjuntura na qual o mito do valor do culto se vê irremediavelmente comprometido pela presença cada vez maior de novos gêneros (BENJAMIN, 1980). Aqui, no Brasil do pós-guerra, havia uma confortável comunhão entre as posturas novas e consagradas, em função da busca de uma expressão que se adequasse ao mercado.

Esse fenômeno, naturalmente, foi favorecido pela falta de uma herança clássica no Brasil que pudesse impor uma postura tão somente erudita. Mário de Andrade, por exemplo, vai da rapsódia à modinha brasileira sem, entretanto, comprometer sua posição entre os poetas maiores.

O mesmo se pode dizer em relação ao poeta Vinícius de Moraes, que transitou entre os clássicos sonetos e as modinhas populares.

No bojo desse contexto, encontramos a Canção Popular oferecendo-se como uma linguagem plural, cuja plasticidade é capaz de cobrir um espectro que vai dos redutos particulares que flertavam com a “erudição” da poesia até os meios de produção da cultura de massa.

Não obstante certa preocupação de alguns setores com a questão da tradição e da “autenticidade” da cultura nacional em confronto com a modernização, as tecnologias

de reprodução de massa influenciaram os movimentos artísticos no Brasil pós-guerra (ORTIZ, 1988).

O mundo da diversão e o mundo da arte “séria” reaproximar-se-iam de maneira dramática nas últimas décadas do século, reatualizando a eterna contradição entre esses dois universos até então divergentes, rearticulando as relações entre poesia e canção, cultura oral performática e cultura do impresso, poesia essencial e poesia canônica. (MORICONI, 2002).

É esse o contexto no qual a Canção Popular se dá como lugar de expressão para a poesia no Brasil do pós-guerra, mais especificamente a partir dos anos sessenta.

Nesse período flagramos a perda de certa aura da poesia canônica por conta das coerções da indústria cultural que, grosso modo, propicia uma nova relação entre o poeta e seu público. Ítalo Moriconi relata episódios de poetas canônicos às voltas com as tecnologias do mercado:

Nesse período ocorreu a definitiva pedagogização da poesia modernista. No começo da década ainda era apenas Manuel Bandeira lendo e comentando seus poemas para alunas extasiadas da Faculdade de Letras da antiga Nacional (hoje UFRJ) (...). Dez anos depois, as obras de Mário, Bandeira, Drummond, Cecília, já tinham entrado para os currículos universitários e escolares de todo o país, com destaque para a USP de Antonio Candido, que deslanchou sua pioneira pós-graduação a partir de pesquisas documentais sobre o modernismo, criando em São Paulo uma vertente de erudição literária alternativa à velha e honrada Biblioteca Nacional. No Rio de Janeiro, Drummond e Cecília tiveram seus nomes popularizados ao participarem de *Quadrante* um programa radiofônico em que liam suas crônicas. (MORICONI, 2002, p. 97)

Nesse aspecto, o poeta da geração do pós-guerra perde, de certa forma, sua aura ao ter de integrar-se aos sistemas criados pela nascente indústria cultural.

Mas se a pedagogização da poesia modernista e a utilização de programas radiofônicos podem ser tomados por um lado como um fator que possibilitou a toda sociedade brasileira do período conviver de perto com o melhor de nossa poesia, por outro, permitiu à própria poesia transitar pelo “perigoso” (mas sempre salutar) caminho das composições, das hibridações, como a que se deu com a Canção Popular nesse período:

“Nos idos de 50 e 60, [João] Cabral agradava ao pessoal mais teórico, por sua vertente *engenharia* que dera a obra-prima “Uma faca só lâmina”. E agrada ao pessoal da Esquerda militante, por seu lado

severino que dera outra obra-prima, *morte e vida*. Um dos sucessos teatrais mais estrondosos entre 1966 e 1969 no Brasil foi a montagem de *Morte e vida severina*, musicada por Chico Buarque, que ganha prêmio internacional e percorreu o país inteira estrelada por Paulo Autran” (DINIZ, 2002, p. 98)

Não queremos entender o fenômeno poético da Canção Popular dos anos 1960 como a total e irreversível migração da poesia para a música. O contexto, antes, é da manifestação das diversas linguagens que deixam de ocupar um lugar subalterno em relação às formas de expressão tidas como eruditas. Como sabemos, essa canalização literária da poesia também era um debate que circulava entre os autores (BOSI, 1987).

Nessa conjuntura, a letra de Canção Popular deixa um lugar inferior em relação ao poema em busca de se constituir um gênero a ser plenamente reconhecido. Embora possa parecer que letra de canção e poesia sejam coisas insociáveis, de modo que a primeira nunca poderá atingir o *status* intelectual da segunda, etc., afirmamos como Diniz que:

A hierarquização na ordem classificatória dos textos, separando-os entre inferiores e superiores, altos e baixos, indica apenas uma discriminação crítica fundada no seu poder de controle, na sua força de arbitrar gêneros, formas e modelos. A incapacidade de operacionalizar recortes que leiam determinada obra a partir de seus elementos formadores, no contexto de sua criação e na esfera de sua recepção, provocam um estéril julgamento que, encastelado em seus limites, ainda crê que todos os produtos veiculados pela cultura de massa assinaram um novo contrato fáustico (DINIZ, 2002, p.184).

No campo de Letras há uma distinção entre poema e letra de canção numa relação em que o primeiro precede a segunda como lugar de reflexão da poesia. Entretanto, em *O arco e a lira*¹⁰, Octavio Paz nos aponta que o poema é uma experiência que pode assumir diferentes formas, reconfigurando-se no tempo e no espaço. Tal reconfiguração se dá num ir além de si, podendo assumir a feição da letra de canção. Desse modo, a poesia que transpassa o poema, pode encontrar na letra de canção um lugar de realização.

É evidente que letra de Canção Popular e poema possuem suas distinções; isso o sabemos. Ambos os gêneros têm sua história estabelecida ao longo dos séculos, não obstante a gênese na mesma cepa. Sabemos que não há como negar o conjunto de conhecimentos construídos em torno dessas duas modalidades de conhecimento

¹⁰ Paz, Octavio. **O Arco e a Lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982.

artístico. O que não faz sentido, entretanto, é estabelecer qualquer hierarquia entre os dois, diante da especificidade de seus elementos formadores, da matéria significativa da qual são feitos no contexto de sua criação e na esfera de sua recepção.

Inserida no contexto da música de mercado a Canção Popular sofre suas injunções. A quem falar, por exemplo, da banalidade dos seus temas, poder-se-ia dizer, entre outras coisas, que nem o poema está imune ao apelo cotidiano da sociedade industrial ao reivindicar uma linguagem próxima da coloquial, que encontra na realidade imediata a matéria da sua existência; como em certa poesia de Manuel Bandeira ou Carlos Drummond de Andrade. No mesmo raciocínio, a difusão dos meios técnicos de reprodução (gravação e transmissão eletrônica de sons) tem, no acirramento das relações industriais de consumo, influência decisiva para a circulação de determinadas formas de música. No bojo do impacto das tecnologias de comunicação sonora, a música pode circular muito mais rapidamente em espaços da vida cotidiana, que reivindica, portanto, uma linguagem para traduzi-la.

Essa questão que apresentamos, da presença do cotidiano na Canção Popular, que, a propósito, verificamos sem qualquer ranço, ilustra a ideia de que, mesmo se considerarmos a poesia como constituinte da Canção Popular, é necessário ir além, investigando as especificidades e singularidades de sua estética. A Canção Popular não é o “encaixe” do texto poético na música nem música no poema. A relação é de dupla troca, na qual o poema deixa de atuar como lugar preferencial da poesia e a música, em contrapartida, oferece as singularidades da sua linguagem.

A história recente das singularidades poéticas entre canção e letra poética encontra no Brasil dos anos 1960 uma historicidade que confirma nossa perspectiva. Nela o poema e a Canção Popular compartilham do mesmo fazer poético. A análise de Marcos Napolitano a respeito da instituição MPB reforça a condição de destaque da canção como lugar privilegiado da expressão artística:

“Por volta de 1965, houve uma redefinição do que se entendia como Música Popular Brasileira, aglutinando uma série de tendências e estilos musicais que tinham em comum a vontade de ‘atualizar’ a expressão musical do país fundido elementos tradicionais a técnicas e estilos inspirados na Bossa Nova, surgida em 1959. (...) A ela convergiam demandas nem sempre harmonizadas entre si, como por exemplo, a formulação poético-musical da identidade popular, a exortação de ações emancipatórias e a demanda por entretenimento, inseridos dentro de um mercado cultural crescente. (...) A sigla MPB

vai além de um gênero musical determinado, transformando-se numa verdadeira instituição. Fonte de legitimação na hierarquia sociocultural brasileira, com capacidade própria de absorver elementos que lhe são originalmente estranhos, como o rock e o jazz.” (NAPOLITANO, 2001, p.12)

Na prática, essa efervescência musical trouxe eventos tais como os festivais que impulsionaram grandemente a MPB. No período dos festivais de música, muitos artistas se puseram à elaboração cuidadosa da letra poética. Muitos letristas, como Capinam, Chico Buarque, Caetano Veloso, Sidney Miller e Gilberto Gil, emprestam seu talento poético à canção. Muitos dos artistas se debruçaram sobre práticas literárias e sobre a cultura brasileira, conferindo algum rigor estético e criatividade a suas obras (NAPOLITANO, 2001).

Assim é que encontramos a Canção Popular legitimada como suporte de um fazer poético construído na pesquisa, na elaboração e na consciência histórica. Nas décadas de 1960, a música potencializou-se como um meio para a discussão da situação nacional e do grande conflito político vivido no país a partir da instalação do regime militar. A Canção Popular apresentou-se como integrante vigorosa de novas formas de subjetividade e expressão, ao mesmo tempo, envolvida em todo o advento da cultura de massa em nosso país.

2 – VOZ E RELAÇÕES DE PODER

2. 1- O TRABALHO DA VOZ NA LINGUAGEM: A VOZ E AS RELAÇÕES DE PODER

A voz, projeção do corpo, pode ser caracterizada quando tomada em sua discursividade, engendrando as relações de poder. Um pensamento nos impele nessa direção:

Nossa relação com o corpo encontra-se igualmente inscrita nos estratos mais profundos das células, bem como no universo cognitivo, afetivo e gestual de cada ser humano. Ela é constituída por uma mistura de hábitos, de crenças e de saberes oriundos de tempos imemoriais, transmitidos a cada um por meio de condições específicas à sua inscrição sócio-histórica. (RUGIRA, 2012, p.52)

Os fluxos que compõem o corpo também são capazes de condensar valores e crenças socialmente estabelecidos. No corpo, a cultura inscreve signos e outras marcas que afloram indelevelmente. O corpo que se dá à percepção como corpo em distinção a

outros corpos carrega inevitavelmente a herança de certa configuração de corpo marcada pelo encontro com o mundo em suas relações e ações.

Vige em tal configuração uma evidente complicação ao se intentar o mapeamento de todas as relações que permeiam a composição dessa herança corporal que a voz carrega como síntese de hábitos, crenças e saberes que, por fim, estão presentes na constituição de sujeito (ORLANDI, 1999).

Com efeito, a linha que ata a voz ao mundo é constituída de ruídos, de falas e de silêncios que submergem nos regimes que a vida engendra. Como efeito do estabelecimento dessa linha que atua na constituição de sujeitos emergem as verdades, os ambientes, os sons familiares, homogeneizações de percepção e sistemas de submissão. É com tais elementos que a voz compõe; é a elementos tais como esses que a voz se dispõe, construindo-se na mesma medida.

Por sua vez, as relações que a voz estabelece com o ambiente imprimem naquela singularidades. Os ambientes podem suscitar nas vozes diversas subjetividades. Se a voz é uma coisa com plena materialidade, tal como pensamos com Zumthor, seus traços descritíveis, ao serem tocados pelos gestos da sua performance o jeito que o ser se insinua no mundo a partir do corpo tornam-se interpretáveis, passando a compor o todo dos discursos, mas, como vemos, sempre a desafiar a estratificação dos sentidos. Tal todo dos discursos, metaforicamente, se mantém vivo pelo trabalho dos sentidos que se produzem em múltiplos simbolismos ratificados pela história num espectro que vai das afetividades às relações de poder nas práticas sociais.

Zumthor nos auxilia na caracterização dessa implicação da voz ao nos atentar para que:

A linguagem humana se liga à voz. O inverso não é verdadeiro. (...) Ela se situa entre o corpo e a palavra, significando ao mesmo tempo a impossibilidade de uma origem e o que triunfa sobre essa impossibilidade. O som aí é ambíguo, visando ao mesmo tempo a sensação, comprometendo o sensível muscular, glandular, visceral e a representação pela linguagem (ZUMTHOR, 2007, p. 85).

É importante ver, como a linguagem faz a voz soar como um discurso permeando as relações de poder travadas no interior da sociedade. De antemão, assalta-nos a ideia de que a voz, ao saltar no discurso, ganha certa gravidade em detrimento da sua leveza enquanto operada pelas injunções do corpo, das quais tratamos acima. Com efeito, a

linguagem costura seus discursos na voz conferindo-lhe um peso extra. Isso se dá na medida em que a potência poética, que, como vimos, é anterior à corporificação da voz em sua materialidade, é alcançada pelos discursos postos em funcionamento pela linguagem. Por sua vez, os discursos são os diversos modos pelos quais a voz se realiza na linguagem.

Podemos dizer que há uma predisposição humana em dar sentido às coisas que nos cercam. Há uma injunção à interpretação, um conteudismo, por assim dizer. Um hábito de definir os sentidos pelos seus conteúdos (ORLANDI, 1997). Por tal hábito é que perguntamos o que determinada coisa quer dizer sem nos darmos conta de que se trata do modo como nos relacionamos a coisas na linguagem historicamente marcada. Nessa relação, podemos dizer que o sujeito constrói o sentido ou se relaciona com a voz a partir de sua posição no conjunto de saberes sobre as vozes socialmente estabelecidas. Assim, não é eficaz considerar a voz como conteúdo, mas sim em seus efeitos dado ao seu funcionamento no discurso. Então não nos interessa saber o que a voz quis cantar quando cantou, visto que não há transparência na linguagem. Então a pertinência repousa no modo pelo qual a voz produz sentido, posto que não há um sentido em si para ela. É por esse funcionamento que poderemos flagrar a ideologia em seus efeitos. A ideologia é, pois, a impressão de que determinado sentido dado é o único sentido possível (ORLANDI, 1997)¹¹. Esse sentido determinado é sequestrado pelo poder no exercício de dominação.

2.2 - VOZES SOB O PODER

Poderíamos pensar em distintas configurações em que a voz, na condição de discurso, costurada à linguagem, carrega as relações de poder em funcionamento na sociedade. Numa primeira configuração, cumpre evidenciar o poder representado pelo Estado opressor organizado em diversos aparelhos de controle.

¹¹ Nas palavras de Orlandi (2007), da ideologia “resulta que se considera como natural o que é fabricado pela história. Esta, por sua vez, no processo ideológico através do conteudismo, apresenta-se como a sucessão de fatos com sentidos já dados, (...) quando na verdade ela se constitui de fato ou reclamam sentidos (P. Henry), cuja materialidade não é passível de ser apreendida em si, mas só no discurso. Tudo isso nos leva a concluir que a ideologia não é “x”, mas o mecanismo de produzir “x”. Pela ideologia há transposição de certas formas materiais em outras, isto é, há simulação (e não ocultação) em que são construídas transparências para ser interpretadas por determinações históricas que aparecem, no entanto, como evidências empíricas (ORLANDI, 1997, p.97).

Uma complexidade acerca do poder nos impossibilita conceber qualquer pensamento maniqueísta em relação ao seu exercício, bem como nos aponta sua relação de corporeidade:

“O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade bio-política” (FOUCAULT, 1997, p. 47).

A primeira configuração de poder que nos atine diz respeito à sua estreita vinculação com o corpo. O poder é capaz de associar ao corpo marcas que caracterizam sua presença. Trata-se de uma potência de ocupação capaz de assumir diversas feições e lugares no espectro social.

A certa altura de sua obra, Michel Foucault despende energias para tratar do que chamou de sociedade disciplinar, na qual se evidencia a feição do Estado claramente observado em seus aparelhos de repressão.

Em *Vigiar e punir* (1999), Foucault faz um estudo histórico do aprisionamento humano em seus desdobramentos, ou seja, os processos e instrumentos de coerção e suplício postos em funcionamento pela força do Estado. Sua análise aponta as implicações sociais e políticas dos estratagemas de produção e exercício de disciplina aplicado em prisões ou casas de encarceramento, configurando, grosso modo, uma forma de disciplinar a sociedade. Para Foucault, um sistema organizado de dominação é posto em funcionamento entre os séculos XVII e XIX, em substituição ao modelo de punições públicas a certas infrações:

“Em lugar dos rituais através dos quais se restaurava a integridade do corpo do monarca, serão aplicadas receitas, terapêuticas como a eliminação dos doentes, o controle dos contagiosos, a exclusão dos delinquentes. A eliminação pelo suplício é, assim, substituída por métodos de assepsia: a criminologia, a eugenia, a exclusão dos degenerados” (FOUCAULT, 1997, p83).

As prisões ou casas de reclusão das pessoas tidas como anormais não são tomadas como uma vingança dos dominadores sobre os dominados, mas como uma forma de controle social, necessária ao funcionamento jurídico do Estado; instituição cada vez mais organizada em torno das relações capitalistas. Assim, o Estado faz atuar “*todo um*

conjunto de técnicas e de instituições que assumem como tarefa medir, controlar e corrigir os anormais” (FOUCAULT, 1999, p. 165)¹², os socialmente desajustados.

O panoptismo é para o autor a representação de um conjunto de mecanismos pelo qual podem ser vistos os procedimentos de que se serve o poder. Tais aparelhos são verdadeiros lugares de experimentação e aprendizagem da vigilância integral.

O autor alerta para o estabelecimento automático do poder pelo comportamento disciplinado dos corpos diante dos aparelhos do Estado. Uma vez que não há como fugir ao mecanismo de identificação e encerramento de corpos, às pessoas tidas como socialmente destoantes impõe-se uma autodisciplina que se dá por diversos processos coercitivos. Tal mecanismo, cujo exercício produz efeitos permanentes, é tão eficaz, que prescinde de uma vigilância constante.

Entretanto, se já não serve mais o exemplo do castigo público do corpo indisciplinado, tal prática perdura em espaços restritos de domínio do Estado. O suplício do corpo dos encarcerados desajustados permanece como cumprimento à necessidade da ordem rompida. Agora não se faz mais necessário o julgamento público, uma vez que o Estado toma para si também o direito de julgar, segundo seus critérios, tomando todo o controle do foro.

Assim, podemos dizer que o poder é capaz de sequestrar ao indivíduo o domínio sobre sua capacidade de oralizar. O Estado, enquanto instância organizada de exercício de poder, funde sua ideologia ao corpo, apropriando-se da sua corporeidade. Tal corporeidade, quando em situação de disciplina, passa a funcionar como um discurso nos meandros do poder do Estado que, por sua vez, atua regrado paulatinamente os sentidos do corpo, tomando e direcionando seus fluxos. Pelo exercício da imposição disciplinar, que se dá pelo castigo do corpo ou pelo regramento das suas ações, o Estado imprime sua marca onde esse corpo se insinua; quando fala ou canta, quando grita ou quando se cala.

¹² Para demonstrar o sistema disciplinar posto em funcionamento, Foucault recorre à imagem do panóptico dando-lhe a seguinte descrição: “O princípio é conhecido: na periferia uma construção em anel, no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central (...). Pelo efeito da contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se exatamente sobre a claridade as pequenas silhuetas cativas nas células da periferia.” (FOUCAULT, 1999, p. 166).

Por sua vez, aos não submetidos diretamente aos aparelhos disciplinadores, resta o efeito da imagem de poder de si que o próprio Estado projeta ao punir “vozes” destoantes. O Estado se posta no centro de uma engrenagem social de onde todos possam vislumbrar sua presença e sentir os efeitos de sua vigilância.

A certa altura da sua dissertação sobre a disciplina, Foucault afirma que: *“É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser transformado e aperfeiçoado”* (FOUCAULT, 1999, p.118). No contexto da disciplina promovido pelo poder, certas “vozes” são levadas a alinhar-se configurando certa consonância. Tais “vozes” podem soar em uníssono com a realidade produzida pelo efeito do exercício sistemático da disciplina, sendo pouco percebido em sua face mais dura.

Isso pode ser observado na multiplicação de modelos de “vozes” sociais ou representações sociais que procuram apresentar elementos de pouca complexidade, uma vez que qualquer desafio ao ouvido disciplinado pode trepidar as águas de um lago disciplinado. Nesse contexto, poderíamos dizer que certas vozes de maior visibilidade dada pelo poder impõem-se como modelos de novas configurações de vozes, numa multiplicação de um mesmo repertório de discursos cujo efeito é a reprodução facilitada da obediência. Poderíamos falar aqui de reprodução massiva de vozes a repetirem padrões performáticos. A voz, assim, deixa de ser tomada como uma unidade indissociável, passando a assumir-se como uma entidade no funcionamento da estrutura sustentada pelo poder.

Sujeita ao constante aperfeiçoamento dos instrumentos de poder a voz pode se manifestar crivada de mutilações e cerceamentos diversos. Nela se reproduzem as inflexões toleradas, as modulações calculadas, as tonalidades facilitadas, os pulsos regulares, etc. Uma voz disciplinada soa, pois, na ritualística do poder. Assim, o tempo e o espaço de sua emissão podem ser facilmente esquadrihados. É dessa forma que a docilidade a que o corpo da voz é submetido (FOUCAULT, 1999) desempenha um papel determinado nas relações de poder. Sob a égide do poder disciplinar, o destino da voz é tornar-se útil a todo um estado de situação. Tal gerenciamento da voz pelo poder opera pelo aproveitamento máximo das potencialidades da voz, pressupondo um aperfeiçoamento regrado cujo critério de eficácia é a manutenção do grau de docilidade; de aceitação no conjunto de vozes que soam na sociedade. É sob o pulso de uma relação disciplinar que as vozes soam fazendo ecoar em si o fluxo econômico do mercado,

marcando-se como mercadoria cujo manuseio é fácil e sua feição facilmente identificável. A voz, quando disciplinada, carrega uma familiaridade, uma bonomia, certa candura inocente e pueril. Seu efeito é sempre de coro, não se credenciando a tornar-se um evento único. Pode ser replicada e reciclada numa relação de fabricação em vez de criação. Tal fabricação se dá em função de uma cadeia que compreende comparação, distribuição e hierarquização a se dar na esteira da linha de montagem do poder disciplinador.

2.3 - VOZES DE PODER CONTRA O PODER DO ESTADO

A certa altura de sua obra, Foucault faz avançar a compreensão sobre as relações de poder ao pensar no modo pelo qual o mesmo é exercido na sociedade contemporânea. Assoma-se a tese de que a organização social está garantida por microrrelações de dominação que são construídas e exercidas em espaços institucionais. (FOUCAULT, 1997).

Ao perscrutar a história inventariando as condições em que os sujeitos são constituídos, o autor constrói, em torno das noções de poder, saber e do cuidado de si, uma reflexão sobre formas de controle dos indivíduos. Ao analisar o que constitui a noção de sujeito como uma problematização própria da modernidade, Foucault desvela as implicações por trás da constituição desses sujeitos nas quais certas práticas de subjetivação revelam-se como mecanismos de poder sobre os indivíduos por meio de estratégias de regularização, normalização e controle.

Assim o autor problematiza o poder:

“(…) se o poder só tivesse a função de reprimir, se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalçamento, à maneira de um grande super-ego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil. Se ele é forte, é porque produz efeitos positivos a nível do desejo – como se começa a conhecer – e também a nível do saber” (FOUCAULT, 1997, p.84).

Essa afirmação nos permite fazer algumas observações iniciais que desterritorializam o poder, movendo-o para lugares diferentes dos panópticos e extrapolando as funções disciplinares. O poder não opera apenas pela interioridade do Estado. Embora o braço forte do Estado tenha se estabelecido pela sua feição mais proeminente e eficaz, sua atuação se faz sentir em microestruturas; pequenas concentrações de poder

potencializando certos discursos, o que torna sua apreensão mais difícil. Seus efeitos podem produzir elementos capazes de provocar a corrosão da sua própria estrutura. Tal paradoxo, a propósito, pode ser gerado do funcionamento do próprio modelo disciplinar coercitivo de aprisionamento. No estudo feito por Foucault¹³, o exercício da repressão em favor da redução da criminalidade e da seleção e organização da delinquência torna-se um promotor de outras formas de exercício do poder, gestado no entrecruzamento inevitável dos discursos. A corrosão da estrutura de poder se dá porque esse cruzamento de discursos é o que o faz girar, circular, procurar um novo encadeamento para se estabelecer. Nesse movimento, ele não se localiza nem pode ser flagrado diretamente nas mãos de alguns.

Nesse raciocínio que relativiza o modo operacional do poder, podemos dizer que ele não se deixa confundir com a riqueza ou a pobreza, embora possa habitar nessa relação. Em nível microfísico, seu funcionamento se dá em rede em que os indivíduos são, ao mesmo tempo, passíveis de exercê-lo ou de sofrerem sua ação. Nessa rede intrincada, todos estão sujeitos a seu toque “para o bem ou para o mal”. Os micropoderes podem ou não ser alcançados pelo Estado, visto que são exercidos em diferentes níveis e diferentes lugares da malha social. É nessa forma de atuação dos milhares de micropoderes que se dá o jogo de correlações de forças das quais são construídos pequenos enfrentamentos. Nesses pequenos embates os micropoderes podem ganhar ou perder força, tornando-se mais ou menos consistentes.

Ao fim e ao cabo, pode-se dizer que o mesmo princípio pelo qual o Estado se constrói como corpo do poder dá-se a trama que estabelece outros lugares de poder, tal qual o poder da resistência. Eis, pois, um exemplo que muito nos interessa em relação ao efeito do poder por conta do lugar onde ele é exercido. Entrementes, no embate de poderes, diante da ameaça de pequenas forças de resistência é que se apuram os mecanismos de poder das forças majoritárias (FOUCAULT, 1997).

¹³ A exemplo disso Foucault escreve: “O domínio, a consciência de seu próprio corpo só puderam ser adquiridos pelo efeito do investimento do corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo... tudo isto conduz ao desejo de seu próprio corpo através de um trabalho insistente, obstinado, metucioso, que o poder exerceu sobre o corpo das crianças, dos soldados, sobre o corpo sadio. Mas, a partir do momento em que o poder produziu este efeito, como consequência direta de suas conquistas, emerge inevitavelmente a reivindicação de seu próprio corpo contra o poder, a saúde contra a economia, o prazer contra as normas morais da sexualidade, do casamento, do pudor. E, assim, o que tornava forte o poder passa a ser aquilo por que ele é atacado...” (FOUCAULT, 1997, p.82)

Mas qual seria o trabalho de resistência das microforças no processo de corrosão do poder exercido pelo Estado opressor? As palavras de Foucault nos apontam que:

“Não se trata de libertar a verdade de todo sistema de poder – o que seria quimérico na medida em que a própria verdade é poder – mas de desvincular o poder da verdade das formas de hegemonia (sociais, econômicas, culturais) no interior das quais ela funciona no momento” (FOUCAULT, 1997, p11).

Uma das formas eficazes de constituir a resistência é negando as estratégias do Estado para, no exercício do poder, impor-se a todos os cidadãos. Para o autor, os discursos que circulam na sociedade têm o propósito de controle dos indivíduos e sua ação é, em maior ou menor grau, equidistante ao grau e ao espectro do poder na sociedade. Entretanto, pequenos ou grandes, os gestos de resistência operam na rede social atuando na constituição de sujeitos. Tais poderes de resistência também atuam na movência dos discursos em circulação.

Nessa perspectiva, as vozes que carregam em si as marcas de resistência contra o poder disciplinador do Estado têm de apresentar níveis singulares de energia capazes de fazê-la transpassar, transpor e transbordar a expressão, posto que sua potência reside no seu corpo (o corpo da voz) em pleno exercício da sua natureza.

Mas como podemos pensar efetivamente numa voz de poder que se coloca numa posição de resistência ao próprio poder? O que pode essa voz no corpo? Como pode se manifestar esse corpo de poder da voz?

Ocorre-nos pensar essas questões motivados por um construto conceitual chamado Ritornelo, elaborado por Gilles Deleuze e Felix Guatarri, em *Mil Platôs*, vol. 4. Por ele podemos intuir em que medida a voz performatizada no canto pode orientar o estabelecimento de um processo organizador do caos ao qual o corpo é impelido pela ação da força exógena do poder.

Com efeito, toda corporeidade de organismo, ao ser submetida a forças exógenas está sujeita a imergir num caos que, por sua vez, atua como um sistema pelo qual o corpo passa a ser regido. Nessa medida, o efeito mais proeminente que o caos pode produzir é a desterritorialização da voz.

Queremos, pois, pensar certa performance da voz em meio a um cenário de tensão no qual as forças sociais pululam configurando um estado de caos produzindo um impacto sobre os sujeitos.

A certa altura das suas considerações sobre a performance, Zumthor escreve:

“A performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma ‘emergência’, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar” (ZUMTHOR, 2007, p. 31).

Não consideremos de forma simplista que a voz que canta ainda sobre o jugo do poder possa soar como simples catarse ou alienação da sua condição. É oportuno pensar, pois, num efeito aglutinador e organizador da voz que se adensa entre as microrrelações de poder que se manifestaram como traços de dissolução e conjuração do caos.

Adiante-se que os escritos de *Mil Platôs*, dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Felix Guattari, apresentam uma experimentação como um desafio à leitura. Não se queira ver neles pontos fixos, uma vez que os autores preferem construir conexões que se atam e desatam perfazendo novos atares e linhas; fios condutores auscultando o fazer da vida humana para além das imposições da tradição do pensamento ocidental. Com o dispositivo do Ritornelo conceito emprestado junto à música que consiste na repetição de uma dada estrutura musical, como um refrão ou determinado acento rítmico ou melódico as proposições carregam novas sugestões, cercam pontos e fagulhas de potências que afloram, dando novas texturas e constituindo novos territórios. O Ritornelo¹⁴, pelo processo da repetição, cria um espaço que, ao mesmo tempo em que desterritorializa pelo efeito de sair de um ponto a outro, reterritorializa, ao construir um novo espaço na virtualidade do retorno. Assim, o ritornelo é tomado como uma possibilidade de se criar, num canto rarefeito de caos, um ponto “fixo” de ordem provisória. Esse jogo de raciocínio nasce da observação das conexões entre as coisas (meios) e o cosmos.

Dada a complexidade do engenho conceitual de Deleuze e Guattari, centramo-nos nos três aspectos iniciais do construto teórico dos filósofos. Nosso objetivo é tratar da

¹⁴ Os filósofos apontam que concorrem no Ritornelo forças do caos, da terra e do cosmos. Do caos nascem os meios e os ritmos (o entre dois meios não necessariamente complementares, como, por exemplo, da planta ao animal). Cada meio, atravessado pelo caos, é codificado por uma repetição periódica que se constrói no/contra o caos em ritmo. Assim como o meio, o ritmo está sempre em devir entre duas medidas, entre dois agenciamentos (GIL, 2008). Interessa-nos a ideia de que o território é um ato que afeta os meios e os ritmos que os territorializa. O território é construído por aspectos ou porções dos meios (cores, sons, texturas, etc.).

arregimentação de forças que potencializam uma performance da voz de maneira tal a configurar uma voz de poder que emerge das microrrelações de poder em detrimento do poder do Estado. Com efeito, O Estado que submete os indivíduos à disciplina e ao controle, segundo sua vontade e valendo-se de mecanismos de repressão, é promotor do caos.

Os autores se servem de alguns exemplos cotidianos nos quais a voz constrói uma espécie de centro organizado frente ao emaranhado do caos. No primeiro, eles tomam a imagem de uma criança cantando no escuro para acalmar seu coração diante da angústia pela falta de orientação. Para tal criança, o canto pode soar como o esboço de um centro calmo e estável, não obstante o domínio do caos. A voz torna-se um desafio aos limites desse caos. A escuridão obriga o menino a reorganizar-se em torno de um possível centro. “A canção salta do caos a um começo de ordem no caos” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 101).

Ainda que esse centro não se estabeleça definitivamente, a voz soa desejando-o, buscando-o e sugerindo-o ao intuir uma direção. A voz que se põe a cantar é que o chama “vem por aqui”, como no poema do modernista português José Régio, ainda que o estado de caos responda “não vou por aí”, incorrendo no prolongamento da procura. A voz que canta é o fio de Ariadne. “Há sempre uma sonoridade no fio de Ariadne”. (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 101). Não há uma direção posta, entretanto há aí um impulso que se apresenta frente à impossibilidade, frente à paralisia absoluta. É tudo o que se tem em relação ao caos em que não se distingue qualquer verdade definitivamente aceitável. A voz, aqui, é um micropoder gestando-se no âmago da escuridão que aparece como a totalidade, a única verdade possível. Entretanto, tal verdade parece que pode ser desafiada pelo fio de voz que canta procurando se reconhecer num ambiente que a nada reconhece a não ser a si mesmo; a própria escuridão. A escuridão, como matéria do caos, por sua vez, não reconhece de imediato a voz que a desafia. A voz que busca organizar-se em torno de si tem outra natureza; sua potência não pode ser reconhecida, pois, pela escuridão. Tal potência surge num átimo, num ritornelo no qual a voz soa em detrimento da escuridão.

Na performance, o cantor é um menino num quarto escuro, caso queiramos aproveitar a imagem criada por Deleuze e Guattari. Sua voz irrompe na fragilidade do ponto em que o medo silencia. Não podemos, pois, supor que tal voz cante deliberadamente. A voz

rompe a cantar como se tomasse para si o destino de encontrar um ponto de apoio sem qualquer controle sobre o pulso inicial desse micropoder.

Na segunda imagem criada por Deleuze e Guattari, os filósofos tratam dos componentes para a organização de um espaço. Supõem eles que o “estar em casa” é um espaço não preexistente, sendo necessário que se trace um círculo organizador em torno desse tal centro momentâneo e frágil. É condição fundamental desse ponto estabelecido a ausência dos elementos do caos, como garantia de um ambiente de organização e trabalho. É aí que se dá a atividade de extração, de eliminação das “partículas” de caos que não se fizerem estritamente necessárias para a “obra”, para que “*as forças íntimas terrestres, as forças interiores da terra não sejam submersas (...)*” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 101) e para que possam resistir ao que restar da matéria do caos. Para tanto, faz-se necessário um muro de sons ou um muro do qual alguns tijolos sejam sonoros.

Na construção imagética dos filósofos, surge uma situação em que uma pessoa cantarola para arregimentar para si as forças para o trabalho a ser feito; uma dona de casa cantarola e liga o rádio ao mesmo tempo em que erige forças anticaos para organizar seus afazeres domésticos. Os “tijolos sonoros” são os elementos que cindem o espaço da familiaridade, perfazendo um espaço de reconhecimento do próprio corpo e do que ele pode fazer diante do caos. O trabalho anticaos não requer uma escuta especial, mas ritualística. O Ritornelo também é isso: uma fórmula melódica que se propõe ao reconhecimento, e permanecerá como base ou solo da polifonia. A polifonia, por sua vez, é o indicador de um poder que se condensa e que se corporifica. Ela é a possibilidade de arregimentação de forças construídas dentro de cada microrrelação de poder.

Dentro das microrrelações de poder criadas pela potência da voz que ao cantar cria o ritornelo, certas dissonâncias devem ser tomadas como matéria para que se entreabra o círculo criado em seu espaço/tempo de existência, escrevem Deleuze e Guattari ao projetarem sua terceira imagem. Rompido o círculo pela voz potencializada no espaço do ritornelo, erige-se a voz que se insinua como possibilidade concreta de fazer frente ao domínio do caos. O círculo entreaberto é possibilidade tanto a que nele penetrem, quanto para que dele se salte na direção das forças do futuro, das forças cósmicas. Para sair do círculo, há que se buscar um ponto em que o caos seja mais rarefeito. É por aí

que se pode fazer frente ao seu poder. Do ritornelo é que a voz pode lançar-se, arriscar-se à improvisação. Improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele. Ao sairmos do círculo, saímos “de casa,” animados pelas nossas condições motoras, gestuais, sonoras; nossos nós, volteios, velocidades e movimentos, tão imprecisos que constituem nossas “linhas de errância” (DELEUZE, GUATTARI, 1995).

Sair do círculo é garantia de que nele se fez um trabalho capaz de distinguir-se do caos. Um fio de voz, que se cindira como tijolos sonoros e se constituía num ponto organizador, explode no gesto em que um corpo eleva-se frente ao poder do caos.

Sair do círculo requer, como improvisado, o exercício do improvável. O improvisado é matéria-prima no corpo da voz. Esta, por sua vez, se constrói como corporeidade capaz de se levantar contra o caos, constituindo-se como força e dando-se como possibilidade de resistência.

Assim, a voz é também um exercício de atualização do modo de o poder se efetivar. Nessa medida, é um gesto criador, um ponto que sai de si mesma “sob a ação de forças centrífugas e se desenrola até a esfera do cosmos” (DELEUZE, 1995, p.102).

A voz, como um poder de resistência ao caos, é sempre uma abertura ao futuro pela propriedade de fio de Ariadne que carrega, por engendrar a potência de concentrar um ponto organizador das forças contra o caos e pela materialização das linhas de errância as quais não se permitirão apreender, posto que são exercícios dos gestos de improvisação e criação.

Deleuze e Guattari alertam que os três momentos não se dão sucessivamente numa evolução, sendo três aspectos numa só e mesma coisa, o Ritornelo. Ora nos esforçamos para fixar no caos um ponto frágil como centro; ora organizamos uma “pose” calma e estável em torno do ponto em que o próprio buraco-negro do caos tornou-se um em-casa; ora promovemos uma saída dessa “pose” para fora do círculo.

2.4- PODER E INTERDIÇÃO DE DISCURSOS

Da discussão levantada anteriormente sobre poder, podemos depreender que ele depende de um sistema de verdades para se estabelecer. Fora de um sistema de verdades pelo qual o poder é reconhecido e aceito socialmente não há como sustentar sua

abrangência e hegemonia. Tal sistema, por sua vez, sustenta-se na manifestação dos discursos¹⁵ que circulam socialmente. Entretanto, há, no exercício do poder, um complicador: o sujeito pode ocupar lugares diversos na ordem do discurso. Um sujeito não é um indivíduo, mas uma realização social, portanto sua posição na sociedade pode ser ocupada por um indivíduo ou um grupo de indivíduos, por exemplo. Tal fluidez do sujeito põe em xeque a própria fixação dos discursos de poder. Isso se dá não obstante toda sociedade contar com um sistema de produção, controle e distribuição de poder que funciona buscando conjugar as diversidades, regrar os possíveis sentidos aleatórios que possam ser evocados, cercar certas faixas de circulação de sentidos e fazer esquivar-se suas materialidades (FOUCAULT, 1999).

O trabalho do discurso no exercício de poder é propiciar as coerções que produzirão uma homogeneidade dos múltiplos espaços sociais pelos quais ele circula. Nesse movimento, os discursos tentam angariar para si certos domínios nos quais os sujeitos podem se inscrever ao se identificarem com os mesmos, assumindo suas perspectivas. Pelos discursos, o poder busca compensar sua natureza que não apresenta uma forma prévia. Os discursos podem se materializar em disciplina, em política ou conhecimento, tudo isso para criar o efeito de verdade; forma de controle e refutação de outros sistemas de verdades em circulação. Sua intenção mais evidente é resistir aos demais poderes, mantendo sua posição e patrulhando constantemente seus domínios. Por meio dos discursos o poder estabelece sua soberania e cria o efeito da imutabilidade das coisas. Pelos discursos o poder tenta apagar os discursos que operam nas microrrelações; nos micropoderes cuja natureza jamais permite um fechamento, uma vez que suas fronteiras são frágeis e intercambiáveis entre si. Através delas os discursos se cruzam, em detrimento dos esforços que cada poder faz para estabelecer seu sistema de verdade como absoluto dentre todos os demais.

Ao buscar manter seu sistema de verdade, com o auxílio dos seus discursos, o poder promove a exclusão de outros discursos e, conseqüentemente, dos sujeitos que os

¹⁵ Foucault estabelece quatro princípios pelos quais concebe a noção de discurso. Para o presente raciocínio, cumpre que consideremos as seguintes palavras do autor: “Não transformar o discurso em um jogo de significações prévias; não imaginar que o mundo nos apresenta uma face legível que teríamos de decifrar apenas; ele não é cúmplice do nosso conhecimento; não há providência pré-discursiva que o disponha a nosso favor. Deve-se conceber o discurso como uma violência que fazemos às coisas, como uma prática que lhes impomos em todo o caso; e é nesta prática que os acontecimentos do discurso encontram o princípio de sua regularidade.” (FOUCAULT, 1999, p.53)

empunham. Nesse processo de exclusão de discursos promovido pelo poder, insinua-se a interdição. Por meio desse recurso:

“Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí o jogo de três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam formando uma grade complexa que não cessa de se modificar.” (FOUCAULT, 1999, p.9)

A interdição de certos discursos pressupõe, de imediato, que há um poder sustentado pelo que o discurso diz ou deixa de dizer, do contrário ela não faria sentido algum. Ainda que a circulação de certos discursos seja de pequeno âmbito, *“as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, uma ligação com o desejo e com o poder* (FOUCAULT, 1999, p.9). Interessam-nos, de perto, as relações de interdição pelas quais o discurso pode passar, arroladas pelo autor: a instância do tabu, ritual da circunstância e direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala. Por essas instâncias, sabe-se da existência e consistência de certos discursos, porém tudo se dá como se tais discursos não existissem. É como se não houvesse sujeitos para sustentá-los, não obstante a circulação de discursos ou até mesmo a possibilidade de circulação. A interdição pressupõe, pois, regiões de circulação de discursos postas em estado de latência. Tais regiões de circulação são como grades cerradas e buracos negros (FOUCAULT, 1999). São regiões cheias de silêncio.

2.5- NOS VÃOS DA INTERDIÇÃO DO DISCURSO, O SILÊNCIO

Poder-se-ia pensar no êxito total da interdição dos discursos se a linguagem fosse transparente e soasse ininterruptamente desde sempre e para sempre. Mas, em que pese à ação do poder e sua engenharia, a interdição dos discursos não vinga totalmente, dada à natureza fluida e cambiante dos sujeitos e dos espaços onde circulam os discursos, ao entrecruzamento dos próprios discursos e à capacidade de movência dos sentidos que habitam a linguagem ou que podem soar ao lado e em detrimento dela.

Mas, se pensamos esses lugares “vazios” de discursos por conta do trabalho da interdição imputada pelo poder, cabe perguntar: poderia a linguagem funcionar fora da linguagem? Eni Orlandi (1997) nos auxilia nessa discussão ao considerar a significação atuando justamente nos vãos deixados pelo poder no exercício da interdição. Tais vãos

são tratados pela autora como lugares onde habita um silêncio, mas não o silêncio entendido como ausência de sons ou de palavras, mas tomado como princípio de significação; um silêncio fundante, portanto:

“A hipótese de que partimos é que o silêncio é a própria condição de produção de sentido. Assim, ele parece como o espaço “diferencial” da significação: lugar que permite à linguagem significar. O silêncio não é o vazio, ou o sem sentido; ao contrário, ele é o indício de uma instância significativa. Isso nos leva à compreensão do “vazio” da linguagem como um horizonte e não como falta” (ORLANDI, 1997, p.68).

Ao se ver o silêncio como condição de produção de sentido e como fundante, incorre-se em considerá-lo como anterior à linguagem, tal como pensamos a voz que soa em detrimento do adestramento do ouvido que a capta. A linguagem é que se põe a retê-lo, a segmentá-lo. A linguagem busca distinguir o silêncio, logra separar-se dele promovendo a sedentarização dos sentidos.

É nesse movimento, entretanto, que se dá o que podemos tomar por império do verbal em nossas formas sociais, em que, inclusive, busca-se traduzir o silêncio em palavras, como se fosse possível. Com efeito, nossa sociedade contemporânea terminou por relegar o silêncio ao segundo plano ao privilegiar a palavra e a efervescência das demais linguagens. Há uma emergência de signos visíveis e audíveis, entretanto é possível considerar “uma projeção histórica do silêncio para a verbalização.” (ORLANDI, 1997, p. 36). No entanto, trata-se de considerar o silêncio como matéria significativa funcionando ora junto com a linguagem, ora ao lado dela e ora em detrimento dela. Adiante-se que não há um binarismo, uma oposição sistemática entre silêncio e linguagem. Não é importante pensar no produto da relação entre tais sistemas de produção de sentido, mas nos processos de significação; nos discursos capazes de habitar um ou outro sistema.

Não há uma voz que soa no silêncio trazendo em si um sentido. Não nos interessa uma voz que rompa o silêncio criando significação na linguagem. Tal voz, na linguagem, tem seu lugar específico de significação, não necessitando habitar os vãos da linguagem, tampouco ocupar lugares diversos para significar. A perspectiva que nos acode visa à compreensão de que tipo de silêncio se instaura ao ser atravessado pela voz. É assim que o silêncio pode significar, e é assim que ele realmente significa para nós. É no silêncio que atravessa as vozes que ele é. Por esse ponto de vista, podemos considerar o

silêncio como figura e a linguagem como fundo, - para invertermos o senso comum. Assim, o silêncio faz-se estruturante pelo avesso em relação à linguagem (ORLANDI, 1997), por isso é que ele pode funcionar sobreposto a ela sem que perca sua primazia.

Tomada dessa forma, pelo avesso, a linguagem pode surgir como uma categorização do silêncio, habitando-o de ruídos, da verborragia humana confundida com certo dizer do qual se quer extrair um significado qualquer. Veja-se que tal verborragia não pode ser confundida com polifonia, posto que essa última compreende uma pluralidade de vozes funcionando no espectro. Ao contrário, soando como fundo do silêncio, a verborragia da linguagem é o embaçamento produzido por vozes sobrepostas levando à impossibilidade de significação. O silêncio pode também se estabelecer no “borrão” de vozes; no estrangulamento da sobreposição das mesmas. Sob tal circunstância, o excesso de vozes é justamente a condição para a instauração do silêncio, alçado de fundo à condição de figura. Não obstante essa verborragia, o silêncio é capaz de se instaurar.

Ainda que nos desviemos do binarismo entre linguagem e silêncio, impõem-se alguns raciocínios. A linguagem trabalha criando unicidade na dispersão incontestável do silêncio. Pelas construções da linguagem erigem-se segmentos regrados e determinados cuja significação é sempre plausível e calculável. Apesar disso, “o silêncio não está disponível à visibilidade (...). Ele passa pelas palavras. Não dura. (...) Ele escorre por entre a trama das falas (ORLANDI, 1997, p.32).

O silêncio de que tratamos só pode, pois, ser observado pelos seus efeitos nos diversos modos de significação os quais deixam pegadas, pistas a serem seguidas nas fissuras, rupturas e falhas construídas na história do homem. Então não há como fugir à problematização da noção de literalidade, da linearidade ou da completude. O silêncio de que tratamos angaria para si a presidência de tais condições de estabelecimento dos sentidos. Tratar do silêncio nessa perspectiva pressupõe o trato com relações travadas entre os discursos e com as memórias que os dizeres dos discursos carregam. Igualmente cumpre pensar que há diferentes dizeres para um mesmo discurso, ou seja; não há como pensar a significação de modo estratificado ou retilíneo. O silêncio é matéria desses sentidos que são sempre dispersos e cambiantes entre os lugares de significação. Os sentidos atravessam as materialidades respeitando suas características.

Enquanto a linguagem detém os sentidos por unidades discerníveis, o silêncio o faz de modo contínuo.

A imposição da literalidade por si mesma pressupõe a manifestação de outros sentidos atravessando a materialidade do dizer, visto que ela, ao reclamar uma primazia em cada lugar de circulação do discurso, põe em suspenso outros sentidos sem conseguir apagá-lo.

O silêncio também deixa suas marcas na incompletude do dizer. Ele se põe na possibilidade do múltiplo. A linguagem pode deixar restos de dizeres no “nada”, entretanto, ao fazê-lo, ela o oferece ao silêncio que assume os sentidos na mesma proporção em que a linguagem se recusa a dizer.

O silêncio pode evidenciar o descompasso na relação dialógica entre os sujeitos. Pelo trabalho do silêncio podemos perceber certa “falta de simetria entre interlocutores” (ORLANDI, 1997, p. 49). Uma vez que não há uma lógica pré-estabelecida numa interlocução, se considerarmos que o diálogo pressupõe séries de segmentação, também essa relação está sempre sujeita ao trabalho do silêncio, sempre propenso a passar de fundo a imagem nos vãos da linguagem.

Diante das relações presididas pelo silêncio, não podemos dizer que ele seja algo que possa ser traduzido ou interpretado, mas algo que se pode compreender a partir do modo pelo qual ele significa. Não há um sentido metafórico; não há traduções por palavras. O que precisamos fazer é procurar conhecer os processos de significação que ele põe em jogo nos seus diversos modos de significar.

2.6- O TRABALHO DO SILÊNCIO NA CENSURA: A POLÍTICA DO SILENCIAMENTO

A interdição de certos discursos é condição fundamental à sustentação do silêncio a funcionar como matéria por onde sentidos podem se estabelecer e fluir, ainda que provisoriamente. A interdição de discursos engendrada pelo poder “acorda” o silêncio como outro lugar de significação, porque o que é interdito não pode aparecer na linguagem. Diante da fluidez dos sentidos, a linguagem se derrama no silêncio de cuja materialidade tratamos anteriormente.

Ocorre que a linguagem não pode simplesmente prescindir do silêncio, dada a sua natureza de fragmento de imagem sobre o fundo “azul” do silêncio. Ao recusar alguns sentidos, - condição da materialidade da linguagem -, a linguagem recusa os sentidos que não podem circular; sentidos interditados pelo poder. Assim, o silêncio é tomado como espaço diferencial da linguagem (ORLANDI, 1997). Eis porque a interdição vale-se ao mesmo tempo das propriedades da materialidade da linguagem e do silêncio. O silêncio é, pois, um espaço de atualização do “não-dito”, de um dizer impossível; não porque diz, pois sua materialidade não permite dizer, mas porque se oferece como lugar de significação.

Uma vez que a interdição de certos sentidos na linguagem advém do trabalho do poder em suas injunções no âmbito social, como vimos, é pertinente falarmos em “política do silêncio” ou silenciamento, como uma potência agindo no interior das forças que atuam para garantir o sistema de verdades dos discursos do poder: “(...) política do silêncio se define pelo fato de que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis em uma situação discursiva dada” (ORLANDI, 1997, p.73). Com efeito, há diversos momentos em que flagramos o fenômeno do “poder dizer” e do “não poder dizer.” Algumas sociedades apresentaram e apresentam esse fenômeno mais ou menos acentuado, de acordo com as injunções históricas.

Epistemologicamente, a política do silêncio pode ser tomada como um recorte do silêncio fundador; uma realização dele. Por meio da política do silêncio é que podemos distinguir o que se diz e o que não se diz na esteira do silêncio fundador. Por meio de tal política se instala um dispositivo antiimplícito pelo qual se diz “X” para não deixar dizer “Y”; algo é dito para que outra coisa não o seja. Por esse raciocínio, quando soa uma voz, outra voz é silenciada, no mesmo movimento, posto que há incompletude em cada “dizer”, como vimos. Ao pensarmos na performance da voz que canta, podemos dizer que ela nunca canta tudo o que se tem a cantar, uma vez que a linguagem não pode, ao mesmo tempo dar conta de seu espectro e do espectro do silêncio. É essa a forma pela qual o que não é cantado é tomado pelo poder como parâmetro para alargar ou diminuir a potência de suas vozes no interior da sociedade, posto que a voz que soa nos limites da interdição do dizer carrega a carga discursiva do sistema de verdades do poder. Nesse processo, tudo o que soa é posto em rejeição ao que não encontra corpo na linguagem para soar. As vozes que cantam no interior das fronteiras do poder operam,

em última forma, para a consolidação das fronteiras do discurso produzindo um “ruído” que logra ocupar todo o espectro da linguagem.

É assim que se estabelece o silenciamento como síntese de um processo intrincado de interdição de certos cantares inscritos em lugares de discurso determinados pelo poder. Nesse contexto, a censura é o procedimento forjado nas engrenagens do poder para mais facilmente se rejeitar o que não pode soar. A censura silencia localmente e explicitamente. Sua prática materializa os discursos de interdição. É extensa a bibliografia que trata do trabalho da censura para cindir a estrutura de poder, promovendo a distinção entre o “trigo e o joio.¹⁶”.

2.7- O RUMOR DO SILÊNCIO: PENSANDO O SILENCIAMENTO IMPOSSÍVEL

Por seu turno, censura é, pois, um dispositivo que atua diretamente no corpo da voz. Sua eficácia advém desse modo de operar. Em *Chico Buarque* (2004) Regina Zappa discorre sobre os percalços da interdição de discursos na obra de Chico Buarque de Holanda. Segundo a autora, o artista se inquietara com a autocensura que impusera a sua obra como decorrência do trabalho sistemático da censura no final dos anos 60 pelo regime militar (ZAPPA, 2004). A autocensura pode ser tomada como a reprodução dos processos de silenciamento advindos da prática sistemática da censura. Ela configura um modo prototípico de fugir à ação da censura. A autocensura pressupõe a compreensão de que certas vozes não podem soar em certos lugares preestabelecidos. Ela acorda no sujeito a possibilidade de observar sua contradição constitutiva na relação com outros sujeitos, o “um” em relação ao “múltiplo” dos discursos. A autocensura pressupõe um estado rarefeito, uma poda para que viceje somente a flor cultivada pelo poder. Uma vez que o silêncio não é observável, o sentido que escorre só pode ser apanhado pela historicidade; como na autocensura. É ela em sua inquietação a possibilidade de confrontação pela qual os sentidos silenciados podem ser compreendidos (ORLANDI, 1997).

¹⁶ Refiro a obras tais como a de Marcos Napolitano “**Seguindo a canção -Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**”, Campinas: UNICAMP, 2001, em que se inventaria os principais estudos acerca do engajamento político da Canção Popular nos anos sessenta às voltas com a censura do regime militar e sua política cultural.

A autocensura é tomada, aqui, como um viés por onde se pode intuir uma memória dos silêncios que foram estancados em um dado processo histórico-político silenciador (ORLANDI, 1997) tal qual o relatado por Regina Zappa (2004) a propósito da obra de Chico Buarque.

Sob a política do silenciamento, a censura trabalha de modo a não permitir que o “dizível” seja dito em determinados lugares do dizer. A censura conta com a ilusão da unicidade do sujeito em que o mesmo não pode atravessar os diferentes lugares de discurso nem ser atravessado por ele. Nessa perspectiva, o autoritarismo é tomado por uma espécie de narcisismo social (ORLANDI, 1997), pois tenta impor por força de censura um único sentido do que se diz a toda sociedade, negando, em última análise, a alteridade e aniquilando a identidade. Essa possibilidade levaria os sentidos a uma espécie de asfixia. Entretanto, “a relação de Narciso se faz com a imagem, não enquanto ‘espelho’ mas como reflexo na água. Esta, ao mesmo tempo que reflete (realidade), é fluida, isto é, projeta-se pela idealidade, em outros sentidos (ORLANDI, 1997, p.80)”. Se, por um lado, os lugares de discurso são fluidos e heterogêneos em relação à exterioridade e a si mesmos, por outro lado os sentidos, erraticamente, podem migrar de um lugar de discurso para outro, como vimos anteriormente com Foucault. O sentido do dizível projeta-se para o silêncio. Embora a política do silêncio obrigue a dizer “x” para não dizer “y”, esse “y” se põe a significar por outros processos alheios a formas convencionais de controle da linguagem, como a censura. Assim, O dizível que se pretende silenciado ganha nova substância no momento em que a censura o expulsa para fora do lugar onde esse determinado dizer é dito fazendo-o ganhar sentido enquanto um dizer possível: no silêncio.

Com efeito, há um domínio dividido entre o trabalho da censura e o sujeito que disse o que foi dito gerando uma inesgotabilidade de tal dizer. Dessa forma, o domínio do dizível que fora negado ao sujeito tampouco pode ser detido pelas mãos da censura.

3- CONSIDERAÇÕES SOBRE CANÇÃO POPULAR

3.1-PRODUÇÃO CULTURAL E ARTÍSTICA SOB A VIGÊNCIA DO REGIME MILITAR

É importante caracterizarmos as políticas culturais das últimas décadas do século XX em nosso país. Interessa-nos, sobretudo, os anos de 1930, em que se intentaram as primeiras ações globais de formulação de políticas culturais em nosso país. Até então o que se verifica são pontos de tensão entre o campo político e o campo da política gerando atos isolados (CALABRE, 2005).

Embora somente no governo do general Ernesto Geisel, com o lançamento da Política Nacional de Cultura em 1974, o governo militar tenha apresentado uma política cultural elaborada, já no primeiro governo, o de Castelo Branco, já havia interesse pela implantação de uma política cultural no país (SILVA, 2001).

O tom dado à elaboração de um plano nacional por parte do governo militar seguiu a política do Estado Novo, cujo ideário punha em discussão o conceito de “gênio da raça” nacional, elaborado a partir de trabalhos que discutiam a formação do caráter do povo brasileiro buscando estabelecer e valorizar certa “cor local”, como os de Gilberto Freire e de Sergio Buarque de Holanda (CHAUÍ, 2000). Em *Mito fundador e sociedade autoritária* (2000), Marilena Chauí discute a presença desse caráter nacional que, em última análise, termina por determinar o conjunto da produção cultural no Brasil e, de modo particular, no período do governo militar brasileiro.

A autora considera mito o ideário segundo o qual se sustenta até nossos dias a caracterização generalizada da nação brasileira. Em tal ideário se crê que o Brasil é uma “dádiva de Deus” pela exuberância da natureza pródiga em beleza e recursos naturais sem iguais. Esse paraíso só poderia ser habitado por um povo pacífico, ordeiro, generoso e alegre, ao exalar sua sensualidade tropical. Sem qualquer discriminação de raça ou credo, a mestiçagem é tomada como padrão de fortalecimento da raça. O Brasil ainda é tomado como um lugar acolhedor de todos aqueles que desejam se debruçar sobre o trabalho. Uma vez que o trabalho é a única fonte de riqueza e progresso, àqueles que não trabalham, entregues à vagabundagem, resta o merecido destino da pobreza e da alienação de direitos sociais (CHAUÍ, 2000).

Esse imaginário serviu de fundamento à construção de diversas políticas culturais ao longo da história do Brasil, de modo especial às que vigoraram no período do governo militar brasileiro. Reiteradamente buscou-se uma identidade nacional como condição para a unidade nacional, tão cara à governabilidade a que sempre aspiraram os governos centrais. Nessa perspectiva, o trabalho das ações culturais em nosso país, sobretudo a partir da industrialização e da urbanização moderna do Estado Novo, seria o de atuar na construção de uma identidade nacional¹⁷ capaz de consolidar uma consciência nacional por meio de um “resgate” da “autenticidade” nacional. Tal autenticidade era pretendida como catalizador dos anseios dos indivíduos e dos agrupamentos sociais a uma só e legítima força representativa, o que, em última análise, sedimentaria a proposição da unidade nacional.

Com efeito, no governo de Vargas (1937-1945), desejava-se banir comportamentos identificados com a malandragem, em favor da valorização do homem que trabalha¹⁸. Para esse modelo de construção da identidade nacional propunha-se a apropriação simbólica e ideológica do samba, do carnaval, da feijoada, etc. A própria Canção Popular, pela grande inserção nos meios populares, foi inscrita nas fileiras dos instrumentos de propagação de símbolos de identidade nacional ao promover “grandes figuras” da história nacional em canções veiculadas pelo rádio¹⁹. Tal estratégia buscava comunicar diretamente com todo o povo (SILVA, 2001).

Embora tenha havido o desmembramento do Ministério da Educação e Saúde, oportunizando o surgimento do Ministério da Educação e Cultura, entre 1945 e 1964, pouco se fez no campo da cultura que destoasse da perspectiva anterior.

¹⁷ Nas palavras de Marilena Chauí: “Tanto o adjetivo ‘nacional’ quanto o adjetivo ‘popular’ reenviam a maneira de representar a sociedade sob o signo da unidade social, isto é, Nação e Povo são suportes de imagens unificadoras quer no plano do discurso político e ideológico quer no das experiências e práticas sociais” (CHAUÍ, 2006, p.99).

¹⁸ Acerca da preocupação com a formação do povo brasileiro nesse período, Alfredo Bosi escreve: “Na década de 30, mais moderna do que modernista, (...) com o advento de pesquisas antropológicas sistemáticas uma nova visão do Brasil saíra dos ensaios de Arthur Ramos, Roquete Pinto, Gilberto Freire, Caio Prado, Sergio Buarque de Holanda, Fernando de Azevedo. Persistiria (...) o interesse de detectar as qualidades e os defeitos do homem brasileiro, ou seja, o caráter nacional, noção cheia de ciladas, enquanto projeta estereótipos e os maneja com os instrumentos de uma enferrujada psicologia dos povos”. (BOSI, 1987, p.428)

¹⁹ “No volume sobre a Cultura Brasileira, publicado junto com o Recenseamento Geral do Brasil de 1940, o governo registrava a intenção de criar um órgão de pesquisa estatística específico para as áreas de educação e cultura. Foi também merecedora de atenção especial pelo governo Vargas a área da radiodifusão. O decreto-lei nº 21.111, de 1932, regulamentou o setor, normatizando, inclusive, questões como a da veiculação de publicidade, da formação de técnicos, da potência de equipamentos, entre outras. (...) Na década de 1950 a televisão chegava ao Brasil se popularizando rapidamente. No campo da produção artística em geral, surgiam grupos que propunham a utilização de novas linguagens aliada a uma maior autonomia no processo de criação. (CALABRE, 2003, p.2).

Essa concepção nacionalista da cultura brasileira, *mutatis mutandis*, atuará no centro da questão cultural também no período do governo militar brasileiro pós-1964, orientando tanto as ações do governo autoritário, quanto as ações “revolucionárias”, ligadas aos movimentos de esquerda em seus aparelhos de produção e difusão cultural. Enquanto o nacionalismo de esquerda orientava as ações dos centros de produção e difusão cultural capaz de produzir uma consciência nacional, o Estado propunha a integração nacional pela cultura, como condição de segurança nacional. A preocupação do governo com a cultura, guiada pelas formulações do Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB, ligado ao Ministério da Educação e Cultura, MEC, cujas ideias orientaram as políticas públicas desde o governo de Juscelino Kubitschek, era fomentar uma cultura que contribuísse com a transformação socioeconômica do país (SILVA, 2001).

O Estado concentra-se no desenvolvimento da cultura de massa e na promoção da participação do capital privado. O mercado se desenvolve e atua nos veios abertos pelas diretrizes do Estado²⁰. Não obstante a ausência histórica do reconhecimento das desigualdades nacionais de toda ordem, o Estado sustentava uma pretensa cultura nacional, incapaz de dar conta das contradições e das desarmonias entre os diferentes universos simbólicos, mantidos pela conveniência dos sincretismos.

Uma vez que a cultura nacional jazia sob a égide intocável da natureza irretocável, cumpria protegê-la como um patrimônio nacional. Com efeito, a proteção do patrimônio nacional esteve presente na maioria das ações culturais capitaneadas pelo Estado. Por seu turno, o mercado, atuando no mesmo gume do Estado, intensificou a difusão dos bens culturais. Cabia ao mercado dinamizar a produção, a distribuição e o consumo, sempre impulsionado pelo Estado. Acerca disso, Renato Ortiz oferece o exemplo capital para a compreensão da articulação entre o Estado e o mercado de bens culturais no período do governo militar:

“O sistema de redes, condição essencial para o funcionamento da indústria cultural, pressupunha um suporte tecnológico que no Brasil, contrariamente dos Estados Unidos, é resultado do investimento do Estado. Não deixa de ser curioso observar que o que legitima a ação dos militares no campo da telecomunicação é a própria ideologia de Segurança Nacional. A ideia de “integração nacional” é central para a realização dessa ideologia que impulsiona os militares a promover

²⁰ Acerca do esforço estatal para promover sua perspectiva de integração nacional, Renato Ortiz escreve: “Neste mesmo ano [1965] o Brasil se associa ao sistema internacional de satélites (INTELSAT) e, em 1967, é criado o Ministério das Comunicações. Tem início a construção de um sistema de micro-ondas, que será inaugurado em 1968, (...) permitindo a interligação de todo o território nacional.” (ORTIZ, 1988, p.118)

toda uma transformação na esfera das comunicações. Porém, como simultaneamente este Estado atua e privilegia a área econômica, os frutos deste investimento serão colhidos pelos grupos empresariais televisivos.” (ORTIZ, 1988, p.118)

Essa junção de interesses do Estado e do mercado de bens culturais é o que vai determinar, em última análise, as condições de circulação de determinados bens culturais, favorecendo uma explosão acelerada de produtos de consumo de massa, porque os produtos da indústria cultural ganhavam espaço ao mesmo tempo em que a censura controlava a circulação das produções ligadas aos movimentos sociais organizados e contrários ao regime em todo o país.

A mediação cultural estatal do Brasil no período do governo militar se deu, assim, ao bel-prazer dos valores e interesses de grupos particulares que, de modo fragmentário, atuaram em âmbito nacional.

Essa configuração encontrou como contraponto justamente a intensa efervescência cultural que varreu boa parte da Europa e da América, vindo ao encontro de uma explosão criativa e revolucionária que marcaria definitivamente, em nossas terras, o campo da arte e da produção intelectual.

O “verde-amarelismo” que sempre caracterizou o discurso cultural do Estado brasileiro (CHAUÍ, 2000) não media a força da arte engajada, da disseminação da arte de esquerda em instituições estudantis, de um teatro empenhado a “conscientizar” a população, tampouco de uma Canção Popular de ideário e feição multifacetada e a atuação dos centros de cultura popular que atuaram no bojo dos aparelhos de resistência.

Os movimentos culturais de esquerda²¹, gestados desde a década de 1950, mantiveram-se mais atentos à diversidade cultural brasileira. Não obstante certo pedagogismo nas produções artísticas declaradamente endereçadas a uma determinada classe social, como se pôde ver em grande parte do teatro, alcançaram maior êxito com suas práticas democratizantes do que o Estado, com suas ações homogeneizadoras. Em oposição ao

²¹ Os movimentos artísticos mais significativos foram: os de cultura popular, como o CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes), em que os estudantes, se engajaram como poetas, cineastas e teatrólogos, espetáculos mistos de teatro, música e poesia, como os do Grupo Opinião; o Cinema Novo; Teatro de Arena e Oficina; a poesia participante de violão de rua. Estas produções se dirigiam a um público intelectualizado, de classe média, principalmente estudantes e artistas.

interesse de grupos particulares de poder, o efeito cultural obtido com a arte engajada, por exemplo, parece ter legado uma força social capaz de galgar para além do mercado. Restou dos movimentos culturais de esquerda dos anos de 1960 um produto que, em última análise, apresenta um interesse coletivo e uma perspectiva participativa; contrariamente ao interesse unívoco do mercado.

Não obstante a censura praticada pelo poder vigente, setores da expressão artística nacional, sobretudo da chamada Música Popular Brasileira (MPB), tornaram-se trincheiras de resistência, espaço de luta e conscientização política. Até a decretação do ato institucional nº 5, que cassou em definitivo a expressão artística engajada nas questões nacionais em 1968, as artes, sobretudo a música e o teatro, constituíram-se no principal veículo da livre expressão no país. Até então, o foco da repressão policiava de perto as instâncias sociais que atuavam em contato direto com operários, camponeses, marinheiros e soldados, sindicatos e instituições de ensino. A partir do acirramento da interação entre o artista e a massa popular, em ações como a passeata dos Cem mil, em 1967, que exigia a libertação de presos políticos e o fim da ditadura, é que a atenção do governo repressor se volta para a classe artística e para eventuais intelectuais; pensadores dos problemas nacionais do momento (ORTIZ, 1988).

A necessidade de novas formas para a expressão artística gerou uma música com um apuro estético e ainda capaz de dar vazão aos grandes sentimentos nacionais de esperanças em melhores dias. A Canção Popular que se consolidou como a MPB foi, assim, uma das mais originais manifestações artísticas da segunda metade do século. Esse gênero substituiu, em certa medida, o ímpeto do discurso político inflamado vindo das ruas e das instituições; discurso silenciado pela atuação dos aparelhos de repressão. A Canção Popular do período que compreende os anos de ditadura militar no Brasil eternizou-se não somente pela evidência numa conjuntura política de grande ebulição social, mas pela sua resposta estética e pelo seu sentimento universal frente ao cerceamento da liberdade tão cara à natureza humana.

3.2-A CANÇÃO POPULAR NO BRASIL DOS ANOS 1960 – 1970

As promessas de modernização do país que impulsionaram os anos de 1930 e amadureceram no final dos anos de 1950, com a proposta de reformas no governo João Goulart, produziram, no âmbito da cultura, uma atmosfera favorável à produção e

circulação da música popular. Já no início da década de 1960, a Bossa Nova era tomada como síntese de uma nova consciência musical, credenciando-se como movimento afirmativo do panorama cultural brasileiro (NAPOLITANO, 2001). Nela se produziram e se condensaram mitos de ruptura com a estética do período do rádio, dada a proposta estética de cantores, instrumentistas e compositores, cujos expoentes são João Gilberto, com sua singular “batida” ao violão e Tom Jobim, com seu requinte harmônico²².

A apresentação formal das composições da Bossa Nova despertou o interesse de um grupo de críticos e jornalistas ocupados com a música popular dentre os quais podemos destacar Augusto de Campos, com *Balanço da Bossa e outras bossas*, publicado em 1968 (NAPOLITANO, 2001).

Entretanto, a Bossa Nova era um projeto mais estético que político. Para dar conta de responder à utopia de atualização sociocultural que figurava na proposta da reforma de Base, frustrada pelo afastamento de João Goulart e tomada do poder pelos militares, os produtores culturais e intelectuais de esquerda intentavam conscientizar e integrar os setores marginalizados da sociedade, os quais haviam imprimido pouca resistência social frente à instalação do regime autoritário. “A consciência social transformava-se em prioridade na luta contra o regime, na medida em que o fim do nacionalismo econômico e o autoritarismo político-institucional colocavam em cheque as posições tradicionais da esquerda.” (NAPOLITANO, 2001, p.58)

Uma vez que, desde os anos de 1930, a música popular ocupava um lugar de ponta de lança da cultura, propunha-se fundir as técnicas musicais ligadas à Bossa Nova com o material folclórico e tradicional e/ou rechaçar a sofisticação bossanovista em nome de uma estética mais próxima do povo. Certo mesmo é que a música popular deveria ter um papel ativo no processo de nacionalização dos produtos culturais.

Ao lado da Bossa Nova e também nos seus meandros formou-se um segmento de cantores populares constituído, em sua maioria, de jovens universitários guiados por uma concepção nacional-popular de esquerda. Tal segmento é responsável pela primeira cunhagem da sigla MPB, de caráter institucional, que se consolidou mais tarde, cindido e orientado, agora, por uma política cultural. Nela, a porção estética não se fazia tão

²² Quanto ao apuro formal do processo estético bossanovista veja-se o trabalho de Augusto de Campos em *O balanço da bossa* citado nas referências deste trabalho.

determinante como no caso particular da Bossa Nova. A MPB não se cindia necessariamente por um modo específico de performance ou de concepção artística. O subgênero se estabeleceu por outros registros, muito mais fluidos que os que constituíram a Bossa Nova. Com efeito, suas fronteiras foram levadas ao alargamento total da estética, como se pode ver na multiplicidade de propostas estilísticas que só fizeram aumentar a sua importância. Sob a sigla MPB (Música Popular Brasileira), as canções alcançaram, a um só tempo, complexidade formal e substância política, fundindo o trabalho de músicos e letristas bossanovistas como Tom Jobim, Vinícius de Moraes e Carlos Lyra com os de Chico Buarque e Baden Powell os quais podem ser perfeitamente inseridos na perspectiva nacional-popular da arte daquele momento, guardando-se as peculiaridades de suas obras.

Até o AI-5 em 1968, o regime militar cuidou de reger o trabalho dos produtores de cultura e outros intelectuais num controle à distância. O músico engajado, agora munido de apuro formal e estético, podia dividir suas atividades entre certa militância nos redutos estudantis e o mercado.

É interessante olhar de perto para essa articulação do músico com o mercado. O mercado se oferecia ao artista como alternativa à desarticulação social gerada pelo desmonte gradativo das instituições e do cerceamento dos posicionamentos políticos. Entrementes, mesmo nos redutos restritos de circulação da canção engajada, a articulação com o mercado já existia, numa situação em que os produtores musicais podiam controlar parte significativa do campo, uma vez que se conhecia o público e os círculos de distribuição das obras:

“A dupla situação do artista, como criador cultural engajado e produtor de bens culturais para o mercado, era administrável, na medida em que os destinatários principais da sua “mensagem” – ‘povo’ e ‘juventude universitária’, situavam-se às margens do mercado fonográfico”. (NAPOLITANO, 2001, p.61)

Marcos Napolitano lista, em seu trabalho, uma série de shows e festivais que se seguiram desde o esmaecimento da Bossa Nova, por volta de 1964, os quais pareciam apontar para a estabilidade da MPB, que paulatinamente alargava suas fronteiras de movimento. Os temas dessa MPB propunham a síntese entre a Bossa Nova nacionalista, o “resgate” da tradição do samba, e a pesquisa sobre a “autêntica” música dos rincões do país, num processo que paulatinamente extrapolava o proselitismo ideológico da

música engajada. “Mais do que simples performances artísticas, os solos e estilos instrumentais (...) demarcavam um espaço de expressão e sociabilidade, no qual a música era o amálgama de uma identidade moderna, jovem e engajada.” (NAPOLITANO, 2001, p.62)

Entretanto, O artista não tinha a referência absoluta da constituição do campo musical. “Onde estaria o ‘povo’, receptor idealizado das mensagens conscientizadoras?” (NAPOLITANO, 2001, p.59).

Os mesmos festivais de música que consagraram artistas na segunda metade da década de 1960, podem ser tomados, por um lado, como indicadores do apuro formal e do amadurecimento político dos seus produtores culturais e, por outro, como importante vetor da expansão da televisão nos lares brasileiros, fator que apontava para o estreitamento dos laços entre o artista e o mercado. Ora os festivais se apresentavam como “espaços de formação de ideias, ora se apresentavam como esferas de convivibilidade.” (NAPOLITANO, 2001, p.78).

Essa característica dos festivais de música televisivos revela-nos menos a versatilidade dos eventos, e mais a capacidade do mercado em transformar os eventos culturais em mercadoria. Esse fenômeno é um indicador importante do sucesso do projeto estatal ao expandir as telecomunicações no país em favor da desejada integração nacional.

Os festivais televisivos, em que artistas, policiados pela censura ganhavam, paradoxalmente, projeção nacional, foram prova de que certos espaços sociais predominantemente cindidos pelo poder majoritário expurgaram alguns sentidos, sobretudo aqueles que circulavam na contramão da ideologia do Estado. As tecnologias audiovisuais, notadamente no campo da arte, redimensionaram a produção estética, gerando traduções imprecisas ou não desejadas da realidade.

O fato é que o mercado, ao absorver gradativamente certa produção artística que se considerava de apuro formal, terminou por diluir parte do discurso ideológico da MPB.

Resta que o mercado, sobretudo a partir do modelo de desenvolvimento econômico adotado pelo regime militar, encontra no Brasil dos anos de 1960 uma interessante e profícua produção de bens culturais. Tal “dessacralização da arte” encontra terreno fértil no Tropicalismo dada à complexidade de seu projeto e elasticidade de sua estética.

Uma definição inicial do Tropicalismo nos parece importante para este trabalho. Em sentido genérico, o Tropicalismo pode ser tomado como “um movimento surgido da radicalização das questões colocadas pelas artes nos anos 60, na sua interface com a vanguarda mundial e com a indústria cultural brasileira”. (NAPOLITANO, 1998, p.53)

É importante, para a história do Tropicalismo musical brasileiro, estabelecimento de um elo emblemático a música internacional dos anos de 1960. Em 1964, o cantor Bob Dylan afastava-se da estética folk pela qual ganhara notoriedade em 1961. Num momento de radicalização de certo engajamento político, sua linguagem torna-se mais vaga. Em 1965, já sob o rótulo do *folk-rock*, o cantor adota pela primeira vez a guitarra elétrica. Na mesma época explode a revolução psicodélica com os hippies pregando o amor e a liberdade. Explodem as greves e ocupações de faculdades. Os jovens recorrem às filosofias e religiões orientais na busca de uma experiência mística e do misticismo. Rompendo com a família e as tradições, recorrem ao LSD e outras drogas para superar frustrações momentâneas (FERREIRA, 1985).

Ao mesmo tempo, a indústria cultural estabelecia seus próprios códigos e fundava novos valores para a organização do cotidiano. O consumo era sintoma de uma sociedade em crise; uma sociedade que reclamava expressões que pudesse traduzi-la. A música combina sua linguagem com as artes visuais, numa correspondência entre sons e cores. “- Façam música -, gritam os Beatles aos jovens do mundo inteiro. A sociedade de consumo tenta industrializar os anseios da juventude usando o novo som.” (FERREIRA, 1985, p. 51.)

Em nossas terras, a Tropicália²³ musical, na medida em que abriga o entrecruzamento de diversas estéticas, tem como marco a fundação do grupo Música Nova por Gilberto Mendes em 1963, cujos expoentes, Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat, Damiano Cozella e Eleazar de Carvalho e Júlio Medaglia, com suas propostas revolucionárias da teoria musical, atuaram marcantemente nos festivais de música de vanguarda e nos festivais de música popular (FERREIRA, 1985).

A exemplo do ativismo desses inovadores, temos o trabalho de Rogério Duprat, que se destacou como regente em programas de TV. Duprat trabalhou também com obras de

²³ A Tropicália pode ser entendida como a localização histórica do Tropicalismo, estética que permanece influenciando a obra de vários artistas até nossos dias. O termo Tropicália pode ser creditado ao artista plástico Helio Oiticica e, na música, a Caetano Veloso (CAMPOS, 1993).

poetas concretistas como Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Agitou a cena da MPB associando rock, música de vanguarda e sertaneja indiscriminadamente e sem nenhum preconceito. Por intermédio de Júlio Medaglia, Duprat conheceu e se identificou com o trabalho de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Esses músicos baianos podem ser considerados os responsáveis pela incorporação do experimentalismo e pela ruptura com as formas musicais que predominavam no mercado brasileiro: a MPB e a Jovem Guarda. Para o grande público, o III Festival da MPB da TV Record (1968) pode ser considerado o momento de inauguração da estética tropicalista na música. Com *Alegria, alegria* e *Domingo no parque*, os referidos artistas apresentaram uma série de procedimentos e critérios novos que impulsionaram a reorganização do campo musical. Tais procedimentos foram cristalizados pelo debate travado entre os pares e pela crítica. Dentre os trabalhos críticos que contribuíram para a afirmação da estética, podemos destacar o de Augusto de Campos, *Balanço da bossa e outras bossas*, publicado inicialmente em 1968, caracterizando o interesse dos intelectuais pela estética tropicalista. Ao lado disso, a revista *Civilização Brasileira* introduziu, em 1966, o debate sobre certa linha evolutiva da música popular brasileira, encampado por Caetano Veloso e alguns agentes culturais, que propunha um debate sobre os desafios da música engajada frente à popularização do rock nas camadas mais jovens.

Caetano Veloso propunha a construção de um projeto cultural dentro da indústria cultural, mas sem deixar de aderir aos códigos dominantes. Tal projeto incorporava temas do nacional-popular traduzidos por um procedimento artístico de vanguarda, associado ao Modernismo de Oswald de Andrade (NAPOLITANO, 2001). Entretanto é importante que se diga que o debate em torno da tal linha evolutiva já se fazia presente nas discussões que emergiram após a Bossa Nova.

A ‘linha evolutiva’ pode ser compreendida como uma ‘ideia-força’ que, para evitar definições, não funciona propriamente como um conceito. Essa ideia buscava a ‘atualização’ da música popular, sem, no entanto, negar e deixar de arrastar a presença da tradição. Não obstante outros posicionamentos, essa ideia pode ser tomada como fundamental ao pensamento tropicalista. Na prática, propunha-se a incorporação de materiais artísticos e técnicas que não se limitassem a incorporação de gêneros convencionais, nem a materiais folclóricos, mas que considerassem a música

internacional e outros gêneros considerados menores na hierarquia cultural, como a música de massa.

Os arranjos, por sua vez, seriam responsáveis pela segmentação do material sonoro; um elemento independente, ora servindo para comentar a canção, ora servindo para sua desconstrução, evidenciando alternadamente seus elementos (NAPOLITANO, 2001). Com efeito, em *Paisagem útil* (1966), Caetano Veloso buscou dar forma à ideia da linha evolutiva adotando procedimentos em que elementos estéticos, filtrados de diversas tradições culturais – modernismo, canções românticas de rádio, ideologia nacionalista, Bossa Nova, etc. – convergissem de forma que os segmentos de citações aparecessem de maneira desordenada, perfazendo um inventário de ideias, imagens, sons e palavras, mas sem qualquer hierarquia entre esses elementos (NAPOLITANO, 2001).

Tal procedimento, que promovia um jogo entre os materiais novos e velhos, fazia, ao mesmo tempo, a crítica da pretensa coerência interna do discurso nacional-popular:

“Na visão de Caetano e outros críticos, ao ser submetida ao mercado esta cultura política deixava de funcionar como uma ideologia emancipadora para se transformar numa ideologia conservadora que, ao ser consumida, ajudava a mascarar as contradições internas das categorias tomadas como absolutas: a Nação e o Povo”. (NAPOLITANO, 2001, p.142)

Essa crítica que nasce no bojo das ideias tropicalistas alerta para certa postura da MPB que, ao assumir o posicionamento de vanguarda na arte engajada, vai se tornando conservadora. O que era esteio de um posicionamento contra o poder estatal do regime político tornar-se-á, mais tarde, uma tradição que relegará a uma espécie de silenciamento alguns músicos e gêneros, tal como veremos no próximo capítulo. Com efeito, Napolitano destaca o empenho do mercado televisivo para capitalizar astros dos festivais da TV²⁴.

O Tropicalismo preferiu jogar com a propriedade da paródia e do humor. Ao propor, por exemplo, uma leitura bem-humorada do material nacional-popular, o Tropicalismo mostra a diluição da ideologia desse material na modernização industrial e urbana. Ao lado da paródia, a *mimese*, a exaltação e o exotismo carnavalesco do caráter festivo das manifestações culturais populares, o Tropicalismo tentou aproximar-se da estética pop

²⁴ Curiosamente, para mostrar a falta de êxito dessas investidas do mercado, Napolitano escreve: “Chico e Nara não conseguiram romper as barreiras da timidez no seu programa Pra ver a banda passar e até acabaram sendo chamados de ‘desanimadores de auditório’ por um dos diretores.” (NAPOLITANO, 2001, p.158)

internacional como uma das possibilidades da objetivação artística da ideia de linha evolutiva.

A partir da apresentação emblemática de Caetano Veloso e Gilberto Gil no III Festival da TV Record, propunha-se o rompimento do paradigma musical até então vigente. Em 1968, o exotismo tropicalista alcançou um nível superior de representação da música popular brasileira. Nesse ano emblemático, para chocar aqueles que viam a MPB como uma proposta séria e politizada, Caetano Veloso apareceu num programa popular de TV na *Noite das bananas* (9/4/1968), ocasião em que cantou *Tropicália* e *Yes, nós temos banana*, de J. Barros. No mesmo ano, provocando os artistas engajados, Caetano promove em entrevistas a figura de Roberto Carlos, cantor da Jovem Guarda. Seu disco, *Caetano Veloso* (1968), apresenta uma proposta em que os arranjadores Julio Medaglia e Sandino Hohagen criaram colorações timbrísticas nas quais elementos da música de vanguarda se misturaram à música de mercado. E, para marcar a ruptura com a tradição narrativa da MPB, “a poética rebuscada de Caetano, à base de frases longas e imagens fragmentadas, construía-se sobre melodias simples e facilmente assimiláveis” (NAPOLITANO, 2001, p.254).

Nesse trabalho de Caetano Veloso, a simplicidade melódica dialoga com os timbres presentes no *Iê iê iê*. Há, assim, a incorporação de um gênero desvalorizado na hierarquia cultural da época reforçada pela base instrumental dos conjuntos populares Mutantes, os Beat Boys e o RC-7. O trabalho “inovou nas letras, mas não rompeu com os recursos da música comercial de sucesso” (NAPOLITANO, 2001, p.254), comprometendo a proposta de ruptura com os padrões de escuta vigentes.

Tal configuração nos alerta para a compreensão de que o mercado não é sensível ao conjunto dos elementos que a obra de arte apresenta. Ele não incorpora, a um só tempo, a totalidade da proposta estética. Sua visada tende a recolher somente o que alimenta suas engrenagens, silenciando, se necessário, todo o resto. Desta feita, o que torna interessante da relação do Tropicalismo com o mercado é o retorno da imersão que o primeiro fez no segundo:

“Mitificado como a última “vanguarda brasileira”, o tropicalismo beneficiou-se das próprias clivagens da indústria cultural que ele ajudou a problematizar. (...) Ao problematizar o consumo da canção (e a canção como consumo), o tropicalismo abriu um leque de novas possibilidades de escuta (...) (NAPOLITANO, 2001, p.285).

O Tropicalismo ajudou a incorporar o consumo do material musical desvalorizado pelo gosto da classe média ‘intelectualizada’, tais como o ruído, o kitsch e os arcaísmos estéticos que foram colocados lado a lado, na hierarquia de valores estéticos e expressivos mais modernos da MPB. Tal legado se efetua por meio da Antropofagia²⁵; em que sorve a música de massa e devolve em estética. Seu fazer paródico e carnalizado vai matizar, em última análise, o trabalho de Ronnie Von, como veremos mais adiante.

Saindo do eixo nacional-popular, em torno do qual circulavam a MPB engajada e o Tropicalismo, um terceiro segmento pode ser entendido como representativo mais importante da música de massa nos anos de 1960: a Jovem Guarda:

“Pode-se dizer que a Jovem Guarda foi um dos primeiros produtos musicais estandardizados, no sentido que a moderna indústria cultural emprestou ao termo. Nele tem-se uma padronização composicional timbrística, temática e performática que, aliada ao conjunto da propaganda em torno do movimento, transformará a Jovem Guarda na contrapartida brasileira à Beatlemania, onde consumo e comportamento eram as categorias principais em jogo.” (NAPOLITANO, 2001, p.98)

A Jovem Guarda, nome creditado a um programa de música para a juventude, criado pela TV Record nas tardes de domingo o qual projetou diversos artistas, está diretamente ligada ao surgimento do rock como produto musical de massa²⁶. Sua projeção está associada à emergência do adolescente como categoria social no mundo, dado ao aproveitamento mercadológico de um estilo de vida rebelde, agressivo e hedonista. O rock, do qual a Jovem Guarda é tributária, incorpora à música um aspecto comportamental ousado, no tocante às rejeições das convenções e dos tabus presentes no comportamento adulto (ZAN, 2013).

De pronto, não há como concordar com a tese que credita o êxito da Jovem Guarda como estratégia no campo cultural do regime militar. Naturalmente, no processo de cooptação de forças sociais, podemos contabilizar certa instrumentalização da Jovem

²⁵ A estética antropofágica desenvolve-se a partir do Manifesto Antropofágico do modernista Oswald de Andrade. É uma dialética desconstrutivista/reconstrutivista. A cabeça antropofágica é como a cabeça de Juno, de duas faces. Uma, a que dessacraliza, é desconstrutiva. A outra, a que rearticula os materiais anteriormente desierarquizados e devorados/reinventados e reapropriados, é reconstrutiva. (MIRANDA, 1997)

²⁶ Tratando do caso clássico de formação da sociedade de massa americana, José Roberto Zan escreve a respeito da sociedade de massa: “Uma sociedade na qual a antiga classe média composta por empresários e profissionais liberais foi gradativamente substituída por um novo segmento de assalariados denominado white-collar; em que o “público” burguês clássico constituído por pessoas capazes de expressar opinião com certa independência, se converte em “massa”, ou seja, comunidades abstratas de indivíduos predispostas muito mais a assimilar ideias veiculadas pelos meios de comunicação do que formar opinião.” (ZAN, 2013, p.102)

Guarda por conta da sua inserção nos meios mais jovens, uma vez que o segmento notadamente mais politizado da MPB representava um *front* de resistência ao sistema.

Entretanto, dois fatores podem atuar como complicadores dessa tese: o mercado e as próprias relações de poder que os segmentos culturais fundados sob a ideologia nacional-popular de esquerda engendraram.

Se já a partir de 1967, artistas representativos da Jovem Guarda, como Roberto Carlos, decretavam o fim do movimento e procuravam uma aproximação com um público mais adulto (NAPOLITANO, 2001), a fatia de mercado da Jovem Guarda não se fazia absoluta (??). Não obstante o sucesso junto ao público, o prestígio do segmento da MPB junto às camadas intelectualizadas fascinou, muitas vezes, artistas da Jovem Guarda e de outros circuitos musicais, sobretudo nos anos de 1970 (ARAÚJO, 2015).

Nos anos de 1960:

“Acompanhando o desenvolvimento do panorama do consumo musical, televisivo e fonográfico, percebe-se que a MPB foi um ‘produto’ comercial muito mais eficaz do que a Jovem Guarda, pois consolidou um comportamento musical específico, demarcou um público consumidor (concentrado na ‘elite’ socioeconômica) e instituiu uma nova tradição musical e cultural. (NAPOLITANO, 2001, p. 101)

Essa análise de Napolitano reafirma a consolidação estrutural do segmento MPB. Potencializado pela contribuição tropicalista no tocante à elaboração estética, o que, ao fim e ao cabo, valorizava o papel do intelectual na concepção artística, bem como reafirmava certa condição nacional-popular da canção.

O que se percebe entre MPB e Jovem Guarda é uma disputa pelas franjas de públicos formados a partir do fortalecimento da mídia televisiva (NAPOLITANO, 2001), o que configura uma nova maneira de distribuição dos bens culturais no mercado. De fato, Roberto Carlos e Ronnie Von se notabilizaram com seus programas televisivos de considerável audiência. O primeiro se transformou, sem dúvida, num fenômeno singular que mudou os rumos do rock no Brasil (ZAN, 2013) e que, por diversos motivos, se sustenta até nossos dias; o segundo teve sua trajetória marcada, a nosso ver, pelas tramas dos processos de silenciamento dos quais trataremos no próximo capítulo.

Mas esse mesmo mercado que se apropria da Jovem Guarda como um produto cultural de fácil consumo nos segmentos sociais massivos, não conseguiu sustentar por muito

tempo a fragilidade estrutural do segmento no campo musical dada à simplicidade formal e sua propensão à estandardização. Com efeito, a Jovem Guarda se diluiu na década de 1970 na música romântica tradicional ou na música “brega” (NAPOLITANO, 2001).

Com efeito, por conta da disputa de público no ensejo da mídia televisiva, propiciou-se aos produtores de cultura a segregação da Jovem Guarda, confundida, tão somente, com o gênero que se oferecia à ideologia do sistema, uma vez que “*o repertório dos cantores era composto por rocks e baladas com letras ingênuas, românticas, às vezes com certo humor adolescente*” (ZAN, 2013, p.104).

No final dos anos de 1960, a MPB, com todo seu arcabouço estético e político, se afinava no mercado, o que pode ser considerado, em última análise, fator de valorização do nacional-popular. Sua estruturação como eixo “central” se deu nos últimos anos da década de 1960, o que nos obriga a reposicionar outras manifestações, sobretudo quando elas põem em questionamento a estabilidade do sistema. É isso o que buscamos ver ao evidenciar as contradições em torno da obra *Ronnie Von* (1968), de Ronnie Von.

4. RONNIE VON NA ORDEM DO DIA

O período do governo João Goulart (1961 – 1964) foi cenário do debate que alimentou o sonho da reforma de base no país - que não aconteceu -, em que trabalhadores, intelectuais, produtores de cultura e estudantes ocuparam um lugar de maior visibilidade para suas reivindicações. Por seu turno, levantaram-se as fileiras dos setores mais conservadores da sociedade, como reação à possibilidade de interferência socialista na estrutura social e política brasileira. Essa aversão ao socialismo permeava o imaginário conservador dos empresários, dos banqueiros, dos militares e de setores majoritários da Igreja.

Como contraponto ao ideário de esquerda que se formara no interior das instituições culturais, sindicais e estudantis, materializado no comício a favor das "Reformas de Base" diante da Central do Brasil no dia 13 de março de 1964 para uma multidão de cerca de 200 mil pessoas, a *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*, no mesmo mês, deu-se como resposta emblemática da opinião pública, a supostas ameaças comunistas. Na prática, investidas como essa, representada, sobretudo, pela classe média, no bojo do movimento que levava os militares ao poder, promoveram o estancamento do amplo debate ideológico e cultural que circulava em setores importantes da vida nacional.

É certo que a Igreja, a partir de 1969, passou a representar uma das principais trincheiras de oposição ao regime, que, na defesa de seus clérigos, estendia seu manto protetor aos atingidos pela luta desigual (SKIDMORE, 1988). Entretanto, desde os primeiros momentos da tomada civil-militar no país, a reação de famílias tradicionalistas, aninhadas na porção conservadora da Igreja cumpria, no espaço privado, a vigilância e o controle que o regime militar passaria a impor paulatinamente, a partir de então, no espaço público.

Escrevendo sobre o impacto do golpe militar e da Igreja Católica conservadora na vida das famílias ligadas aos movimentos de esquerda no interior do país, J. J. Vieira de Souza escreve:

“Aquele era um tempo em que a igreja Católica era aliada incondicional dos fazendeiros e inimiga fidalga dos comunistas. Os leigos deveriam ser disciplinados, normatizados e organizados a serviço da Igreja. A liderança dos padres era canalizada para servir à igreja, que se inclinava para um conservadorismo político e religioso (...)” (SOUZA, 2014, p. 81”).

Na mesma direção, tratando do trabalho das famílias na tomada do regime militar, Adolpho João de Paula Couto (1999), um simpatizante da ideia de “revolução”, em oposição à ideia de “golpe”, aponta o protagonismo das mulheres no embate contra o que consideravam uma investida “vermelha” no país. Para o autor, eventos como a *Marchas da Família com Deus pela Liberdade* funcionaram como uma espécie de senha dada aos militares por parte expressiva da sociedade de então, quebrando os últimos escrúpulos legalistas das Forças Armadas (COUTO, 1999).

Movimentos como o das marchas tinham o apoio de políticos conservadores (Ação Democrática Parlamentar), da elite empresarial (reunida no IPES) e dos movimentos femininos, catalizadores do imaginário de preservação dos valores tradicionais cristãos ao empunharem nas ruas o lenço e o terço.

Um ano antes da simbólica *Marcha da Família com Deus pela Liberdade* em São Paulo, o jovem Ronnie Von – doravante RV –, então com 19 anos, contraía oficialmente seu matrimônio com uma moça chamada Aretuza, respondendo aos apelos da tradição familiar sob a qual deveria construir sua trajetória profissional e social.

RV nasceu sob o nome de Ronaldo Nogueira, aos 17 de julho de 1944, em Niterói, RJ, herdando, mais tarde, do avô, o pomposo nome de Ronaldo Lindenberg Von Schilgen Cintra Nogueira, como sugestão de alguns empresários, cômicos de seu talhe para o sucesso (GUERREIRO, 2014). Seus biógrafos, os jornalistas Antonio Guerreiro e Luiz Cesar Pimentel, ao relatarem os antecedentes do nascimento de RV, ora em feito de crônica, ora em progressão sumária, quase romanesca, destacam o aspecto religioso permeando sua história familiar:

“Naquele ano, José Maria Nogueira, aos 26 anos, tomou uma decisão fundamental. De uma tacada só, abandonou o álcool, o tabaco, e, de quebra, virou vegetariano. Fez isso pela família que queria formar a partir dali. A espiritualidade já era um marco em sua vida. O que pode parecer excentricidade para alguns, para o casal foi natural. Geraram a criança em meio a orações.” (GUERREIRO, 2014, 14)

Conta-se que seu pai, a quem se credita grande intimidade com os livros, remontou a genealogia da família até encontrar o nome de Estácio de Sá, fundador da cidade do Rio de Janeiro. Na esteira dessa genealogia, chegou-se até o sobrenome Nogueira:

“O Nogueira que lhe encerra o nome vem de Manuel Jacinto Nogueira da Gama. Nascido em São João del Rei, em 1765. Além de militar e político, concluíra Doutorado em Filosofia e Matemática pela Universidade de Coimbra e tornara-se visconde e marquês da cidade mineira de Baependi.” (GUERREIRO, 1914, p.18)

Os biógrafos acentuam também a condição econômica abastada da família de RV:

“Ronaldo nasceu um dos herdeiros de conglomerado financeiro da família, que unia bancos de investimentos, banco múltiplo, banco comercial, seguradora, distribuidora e corretora de valores. Não havia braço financeiro em que a família não tivesse ao menos um dedo.” (GUERREIRO, 2014, p.18)

Da romanesca biografia de RV pode-se, ainda, extrair seu paladar pela culinária europeia e seu gosto por clássicos da literatura de bolso como os de Alexandre Dumas e Jack London. Ainda na adolescência, RV manifestou interesse pela aviação, de tal forma que, com seu bom inglês, começou a escrever para as fábricas dos Estados Unidos. Interessava-se pelos termos técnicos das aeronaves e pelo mundo da aviação a ponto de conseguir a permissão do pai para cursar o científico na escola preparatória da Força Aérea. Aos 17 anos, RV realizou o sonho de comandar um avião em voo: um holandês fokker T-21.

Entrementes, foi na academia militar da Aeronáutica sua primeira experiência de cantar em público. Durante uma festa da sociedade acadêmica da escola, pressionado por um colega, RV canta *Runaway*, de Del Shannon. “Era um rockabilly de letra triste, triste, em que um rapaz lamenta chorando na chuva os motivos que fizeram sua musa dar no pé” (GUERREIRO, 1914, p.26).

Acompanhando a trajetória do cantor traçada pelos seus biógrafos, é importante lembrar o compromisso que o jovem RV tinha com os interesses da família. No momento em que o envolvimento com a aviação ganhava substância, “era preciso lembrar o jovem rapaz de seu papel de herdeiro” (GRERREIRO, 2014, p.27). Aos 18 anos, RV acata a determinação da família e começa a estudar economia na Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Havemos de depreender que, no contexto da ascensão dos militares ao poder, RV desempenhava seu papel de aspirante a provedor de um modelo familiar em nome do qual se levantavam os lenços e os terços na *Marcha* mencionada anteriormente, e nas diversas marchas que, com outras denominações e particularidades, se realizaram em muitas cidades do país (COUTO, 1999).

Enquanto o país saía dos trilhos, dada a instabilidade política, a vida de RV parecia seguir nos trilhos da família. “O destino do estudioso Ronnie seria calçar sem deixar folgas os sapatos de seu velho nas empresas da família” (GUERREIRO, 2014, p.28).

Entretanto, a vida se constrói a partir de diversas conexões. Desde 1955, já se ouvia nas programações de rádio o rock de Bill Haley, motivando, dentre as várias versões, uma gravação brasileira pela gravadora Continental interpretada pela cantora de samba-

canção Nora Ney. A música foi projetada pelos filmes *Blackboard jungle*, “Sementes da violência” em português. Na mesma época, o musical *Rock Around the Clock*, “Ao Balanço das Horas” em português, contagiava grupos de jovens de classe média, levados a cantar, dançar e gritar em plateias que, muitas vezes, promoviam arruaças nas proximidades dos locais de exibição (ZAN, 2013).

Subjacente às heranças do tradicionalismo familiar, vez por outra eclodia no jovem RV o interesse pelo rock e pelo cinema, o que a vida de bom moço permitia cultivar nas horas de bem-estar. A vida juvenil de RV aproximava-se, por vezes, da experimentação narcísica que a juventude carrega, não obstante o regramento dos pais. Fosse ele de outra esfera social, talvez canalizasse suas crises e excessos em conflitos coletivos, tais como certos jovens que, engajados em instituições culturais ou estudantis, capitalizavam as discussões sobre as malfadadas reformas de base.

De seu envolvimento com os jovens militantes de esquerda, como indício de seu interesse, RV guardou a lembrança de dois grupos: “a esquerda escocesa, que só bebia uísque 12 anos, e a francesa, que só consumia champanhe Dom *Pérignon*” (GUERREIRO, p.36).

De fato, no início dos anos de 1960, Ronnie Von ocupava seus 18 anos com uma mulher mais velha. “O complicado na história era que a tal senhora era amiga de noly” (GUERREIRO, 2014, p.28), sua mãe.

Depois do choque de realidade em que fora arrancado da moça quase pela orelha, pois “Dona Noly queria que ele se casasse com uma moça da sociedade” (GUERREIRO, 1914, p.29), é que o rapaz encontrou Aretuza, sua primeira esposa. Era ela quem passou a acompanhá-lo ao cinema, uma verdadeira religião para ele. No cinema o rapaz conheceu a música dos Beatles no filme *Os reis do iê-iê-iê*, influência que marca toda a sua obra musical.

A Beatlemania aportou na vida do rapaz trazida pelo seu pai em viagens de negócios à Europa, o que lhe rendeu a fama de possuir, em pouco tempo, todo o acervo do quarteto inglês. Aliás, foi essa paixão pelos Beatles que o aproximou de Os Brazilian Bitles, réplica do grupo inglês, que o levou de vez para a música. RV frequentou os ensaios de garagem do grupo, onde, às vezes, “brincava” de cantar com seu inglês perfeito.

Em 1965, RV tinha 21 anos. Numa tarde de domingo de “mingau”, como eram chamados os encontros musicais da casa de shows Little Club, o tecladista Ely Barra, que era o Bitle mais próximo do rapaz, apontou para ele e o chamou ao microfone:

“Canta! Canta! Canta! Começou o coro. Ronnie tentou sair correndo. Literalmente. Com o incentivo de Elyos colegas o lançaram pelo cangote e o empurraram para cima do palco. Suas pernas tremiam feito bambu na ventania, o rosto enrubesceu e ele não sentia a voz sair pela garganta. Para acabar com o mal-estar que sentia, cantou ‘You’ve got to hide your love away’ do recém lançado álbum Help, trilha sonora do filme do mesmo nome.” (GUERREIRO, 2014, 43)

Naquele dia, o empresário João Araújo, da gravadora Polydor estava presente. Enxergou certo carisma naquele garoto de traços finos e o convidou para um teste ao qual compareceu com a canção *Meu bem*, uma versão de *Girl*, uma das canções do álbum *Rubber soul* dos Beatles.

O então recente álbum do grupo inglês, inspirado nas suas incursões pelos Estados Unidos, apresentava influência da *soul music*, do *folk rock* de Bobo Dylan e The byrds. Trazia harmonias vocais inspiradas na psicodelia dos Beach Boys que culminaria na pedra fundamental do gênero *Pet sounds* (GUERREIRO, 2014).

Até aquele momento, a geração de cantores, compositores e instrumentistas ligados ao rock no país tergiversava sobre as temáticas e a estética do Iê-iê-iê. Desse nicho surgiram sucessos de público tais como a versão feita por Fred Jorge para a música *Stupid Cupid*, de Neil Sedaka, interpretada pela jovem Celly Campello, o que consagrou a cantora como uma das maiores representantes do gênero. Sob a égide do Iê-iê-iê, Celly, juntamente com seu irmão Tony Campello, animou por muito tempo o programa *Crush em Hi-Fi*, da TV-Record, voltado exclusivamente para a música jovem.

Durante os primeiros anos da década de 1960, surgiram novos e muitos intérpretes de gênero, como Demétrius, Sérgio Murilo, Tony Campello e Ronnie Cord. Seus repertórios eram compostos de baladas com letras ingênuas e românticas. Às vezes, com certo humor adolescente, personagens de quadrinhos infanto-juvenis costumavam figurar nas tramas das canções (ZAN, 2013). A imagem pública desses artistas era, ao mesmo tempo, rebelde, irreverente e romântica, sem, entretanto, ofuscar valores sociais como o cultivo da bondade e costumes da época, como o machismo, subjacente a grande parte das temáticas.

Após a Segunda Guerra mundial, grosso modo, deu-se a atmosfera para que a juventude fosse compreendida não apenas como um estágio transitório entre infância e vida adulta. A juventude passou a ser vista como uma experiência essencial à formação da subjetividade. Caracterizada pelo seu potencial de transformação social, a juventude despertou o interesse dos setores conservadores da sociedade em conhecê-lo, controlá-lo e classificá-lo segundo as suas principais orientações. A imagem pública desses artistas jovens era potencializada quando difundida pela televisão. O imaginário dos jovens comuns se corporificava no artista, de modo a confundir pessoa e personagem. O artista, como imagem “viva,” emprestava seu corpo à vitrine da televisão a desfilarem produtos que, por fim, transformavam a relação do ídolo com seu público numa relação de consumo.

Em meados dos anos de 1960, RV era um exemplar desses jovens artistas alinhavados pela postura de boa educação e bom comportamento. Ainda que mostrasse certa rebeldia contida, o cantor não apresentava mudanças comportamentais em relação aos costumes da sociedade época. RV não abria mão de um carro conversível e das alegrias que ele podia proporcionar, entretanto, sem afastar-se muito da trajetória traçada pela família.

Daí sua apreensão ao ouvir na rádio Tamoio a canção *Meu bem* na sua própria interpretação, quando retornava com seu carro para casa pela Avenida Princesa Isabel, entre Copacabana e o Leme, na Zona Sul do Rio de Janeiro.

Do episódio, os biógrafos destacam a reação do rapaz:

“Primeiro pensamento: ‘Minha família vai me estrangular de cabeça pra baixo na praia de Copacabana’. Segundo pensamento: ‘Sou um rockstar’. Encostou o carro, pois mais uma vez as pernas começaram a tremer. Escutou com atenção de cristão ao ouvir Moisés lançar os Dez Mandamentos ao vivo do monte Sinai. (...) Uma tia-avó estranhamente escutara o programa. Infelizmente. Na mesma noite foi convocada reunião de família. Pai, mãe, tios e Ronnie. (...) ‘Se é dinheiro o que você quer, por que não tenta a sorte como jogador de futebol? Afinal, o nível intelectual é o mesmo’, perguntou José Maria ao filho.” (GUERREIRO, 2014, p.46)

Nas palavras dos biógrafos do cantor, a reação do rapaz, ao constatar seu dilema, denota uma dicotomia; uma divisão entre corpo, materializado no temor à família, e espírito, materializado na rebeldia contida que caracterizava boa parte da juventude do período. Seus amigos, “intelectuais de citações de orelhas de livro” também não concordavam

com aquela “música de periferia” (GUERREIRO, 2014). RV tornar-se-ia, de fato “um calça-de-veludo a ocupar o lugar de alguém que realmente precisava” (GUERREIRO, 2014, p.53).

Entretanto, a indústria fonográfica também apresentava sua força no jogo de poder do qual as famílias como a de RV faziam parte. Nesse caso em particular, o mercado da indústria fonográfica se fazia representar por meio de João Araújo, da gravadora Philips. O empresário compreendia a combinação do potencial da música jovem inspirada nos *rits* americanos com uma “estampa” atraente como a de RV e de outros jovens cantores da época.

A aparição do cantor nos programas de TV foi o que realmente alavancou sua carreira. Essas apresentações eram um modo de solidificar carreiras incipientes enquanto não alcançavam experiência para tocarem em outras mídias.

De fato, “o primeiro show de Ronnie aconteceu quando ele já tinha um belo status, em março de 1966” (GUERREIRO, 2014, p.52) no clube da Orla, no Guarujá, RJ. Cooptado pelo mercado da música de massa, RV passou a figurar nas fileiras da Jovem Guarda.

O movimento Jovem Guarda, assim denominado a partir da incursão massiva do Iê-iê-iê nos programas de rádio e TV, tematizava as situações de um cotidiano tipicamente urbano como o “broto”, o automóvel, a emoção prosaica de dirigir em disparada e eventualmente parar na contramão (ZAN, 2013). Associando a imagem do jovem brasileiro à condição moderna imposta pelas conquistas das tecnologias do pós-guerra, o eu-poético das canções entrevia-se nas emoções colhidas no dia-a-dia da sociedade urbana.

Ainda em meados dos anos de 1960, ao lado de cantores como Wanderley Cardoso e Jerry Adriani, RV sustentou por alguns anos a condição de ídolo da juventude, notoriedade conseguida sobretudo pelos programas de TV.

A filiação de RV à Jovem Guarda pode ser verificada ao analisarmos o disco *Ronnie Von*, de 1966. Lançado pela Polydor, a obra apresenta na capa uma foto do artista com destaque para seus olhos verdes e os cabelos alinhados como os dos quatro Beatles na sua fase inicial. No lado direito da capa, em destaque, se lê “Incluindo Meu Bem

(Girl)”, a canção que projetou o cantor para o público. “Suas referências eram os Beatles e George Martin, com seus arranjos milimétricos. O debút de Ronnie em LP explorava descaradamente sua imagem. E só” (GUERREIRO, 2014, p.59).

O disco apresenta uma série de regravações de canções dos Beatles e muitas versões cujas letras tematizam singelos relacionamentos amorosos, bem como rememoram situações e objetos da infância e do cotidiano do autor como em *Soldadinho de chumbo* e *O pequeno príncipe*.

Entrementes, o tema do Pequeno Príncipe foi recorrente na vida e na obra do cantor. Num programa de TV, em que a apresentadora Hebe Camargo entrevistava José Maria Nogueira, então presidente do Instituto do Açúcar e do Alcool, RV, o filho, foi alcunhado de “O pequeno príncipe”, numa alusão ao estereótipo “principesco” do cantor, se comparado às personagens dos contos de fadas tradicionais. Além disso, a própria obra *O pequeno príncipe*, do escritor francês Antoine de Saint-exupéry, um clássico da literatura universal, já servira como inspiração ao nome da banda que passou a acompanhar o cantor depois do seu sucesso: B-612, planetinha de onde teria vindo a personagem protagonista da narrativa de Saint-exupéry. Outra referência ao tema é o nome dado ao programa de TV no qual o cantor se tornou apresentador e ícone da juventude: *O pequeno mundo de Ronnie Von*.

Em 1966, para que o cantor não aceitasse um convite da concorrente TV Excelsior, a TV Record contratou o moço para seu *casting*. O principal motivo da contratação era anular qualquer concorrência ao *Programa Jovem Guarda*, apresentado pelo trio Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia, que sustentavam os índices de audiência altos desde o ano anterior nas tardes de domingo²⁷.

Veja-se que também nesse episódio destaca-se a estratégia da indústria cultural em favor da hegemonia num mercado em expansão. No mesmo movimento, pode-se ver o

²⁷ O programa Jovem Guarda foi, até aquele momento, o maior empreendimento de marketing relacionado à música popular. O programa foi concebido a partir do trabalho dos produtores da emissora e da Agência Magaldi, Maia & Prospero Publicidade, de São Paulo. A escolha de Roberto Carlos para apresentá-lo foi orientada não apenas pelo sucesso conquistado pelos seus últimos discos, mas também pela boa aparência do cantor que, segundo a avaliação dos produtores, poderia ajudar na conquista do público jovem e na elevação da audiência da TV-Record. O nome do programa, definido pela agência de publicidade, foi, curiosamente, inspirado numa frase de Lênin, muito embora pudesse ter uma relação com a expressão “Velha Guarda” empregada para se referir aos músicos populares brasileiros que fizeram sucesso nos anos 30 e 40, muitos dos quais se apresentavam no programa Bossaude da TV Record. (ZAN, 2013, p.107)

trabalho conjunto do empresariado e da tradição familiar a orientar os rumos do *show business* do qual artistas com RV eram a porção mais visível da engrenagem.

Relatando o processo de assinatura de contrato entre RV e a TV Recorde que se deu no dia 15 de outubro de 1966, os biógrafos do cantor escrevem:

“Paulo Machado Filho não pretendia dar sopa ao destino. Soube do *approach* da Excelsior ao cantor que estourava e correu atrás de Ronnie. O discurso da amizade das famílias – os Amaral de Carvalho tocavam a TV Rio – sensibilizou Ronnie. Disse que não tinha nada contra ele ir para a Excelsior, mas que a Record era a Record, líder. A cartada final foi dizer que não sabia se tinha dinheiro para bancar a contratação, mas se fosse preciso venderia o carro para bancar a contratação.” (GUERREIRO, 2014, p.61)

De fato, no tocante à criatividade, os produtores artísticos souberam lançar mão de um conjunto estratégico de ações e técnicas avançadas de comunicação de massa adequadas ao novo meio que se consolidava no país: a televisão (ZAN, 2013).

Tal como no programa comandado por Roberto Carlos, ídolo maior do movimento Jovem Guarda, investiu-se na construção da imagem de animador, cantor e compositor de RV. O cantor era assessorado por uma equipe com diversos profissionais. O cenário de *O pequeno mundo de Ronnie Von* fazia referência a contos de fada. A linha musical propunha uma visada internacional, aproveitando o parco material ao qual o cantor tinha acesso. “Sua assistente de palco era Sônia Braga (sim, a atriz), um fadinha que lia as cartas” (GUERREIRO, 2014, p.62).

Para mostrar a semelhança entre o que se deu com Roberto Carlos e RV, a partir das categorias que estabelecemos das estratégias do mercado, da tradição familiar e da presença da rebeldia contida que permeava o comportamento dos jovens dessas famílias, cumpre transcrever as palavras de José Roberto Zan sobre Roberto Carlos, ídolo maior do movimento Jovem Guarda:

“O número 134 desse semanário [revista Intervalo] trazia uma matéria de capa com o novo ídolo sob o título: “Roberto Carlos ou a história de um homem bom”, falando do seu rápido sucesso, dos troféus que recebera, e procurando conciliar a rebeldia juvenil do artista com sua boa índole - devoto de Nossa Senhora da Penha e de São Judas Tadeu.” (ZAN, 2013, p.107)

O período da Jovem Guarda, onde localizamos os primeiros e determinantes passos da carreira de RV, é marcado pela repetição “criativa” das estratégias de construção da

imagem dos “ídolos de juventude”. Tal qual os ídolos que construía, a TV se construía como novo meio de comunicação em ascensão, reconfigurando a cultura de massa no Brasil. Os anos de 1960 podem ser caracterizados, nesse aspecto, como um momento em que a mídia televisiva trabalha como sustentação do mito do desenvolvimento do país, contribuindo na definição das estratégias para realizá-lo:

“Se na fase populista a cultura massiva era marcada pela presença das massas urbanas com toda a gama de ambiguidade política que lhe era peculiar, na fase desenvolvimentista ganham força os meios de homogeneização e de controle das massas. O Estado (...) assume agora a aparência de uma instância neutra destinada a criar condições políticas e institucionais para garantir a ampliação de investimentos privados nos setores de comunicação e cultura.” (ZAN, 2013, p.109)

Assim, na prática, é que a televisão contribuiu com o projeto de integração nacional e homogeneização da cultura: através de programas como os de RV.

Mas, nesse caso em particular, se a estratégia da TV Record era de consolidar a audiência de um só programa para um só público, unificando a demanda, não havia, de fato, lugar para *O pequeno mundo de Ronnie Von* ao lado de *Programa Jovem Guarda*, ainda que RV atuasse no sábado à tarde, reservado o domingo à tarde para o programa de Roberto Carlos.

Como indício disso, RV “*não demorou a achar estranho que convidados do seu programa não pudesse ir ao Jovem Guarda e vice-versa*” (GUERREIRO, 2014, p.61). Nesse ponto a influência que a música do cantor carregava de Beatles o leva a se aproximar da iniciante Rita Lee, moça carismática, e dos irmãos Baptistas, Arnaldo e Sérgio, considerados bons instrumentistas.

Esse fato pode ser considerado uma interessante perturbação no sistema que, até então, estabelecia como intangível a trajetória do cantor. Evidentemente, a aproximação entre RV e Rita Lee e os irmão Baptistas não pode ser considerada um divisor de águas na carreira do cantor, posto que, como se pode comprovar pela história, sua trajetória não apresentou guinadas definitivas²⁸, mas foi o elemento emblemático de uma aventura marcante na sua carreira, o que se deu no final dos anos de 1960, como veremos posteriormente.

²⁸ Daí a premissa de que um fado de silenciamentos determinou a trajetória do artista.

Do referido encontro nasceu o nome Mutantes, uma referência a *O império dos mutantes*, de Stefan Wul, lido pelo cantor:

“No dia 15 de outubro de 1966, lá estavam Ronnie com os comparsas Mutantes na estreia do programa. Era uma colcha de retalhos que misturava a exibição de *Revolver* [disco dos Beatles] com apresentações – no primeiro dia, tocaram a “marcha turca” de Mozart em guitarra. Para o programa seguinte, levaram o maestro Cyro Pereira e quarteto de cordas e fizeram “Eleanor Rigby” em quatro vozes.” (GUERREIRO, 1914, p.63)

Mesmo num contexto de territórios demarcados e de embates ideológicos extensos e profundos, como vimos no capítulo que tratou da Canção Popular no período, o contato com o comportamento tropicalista ainda em construção do grupo de Rita Lee parece ter rendido um pouco mais que o acirramento do desejo e da necessidade de se distanciar do centro da Jovem Guarda.

Nesse movimento de procura de um lugar mais estável para seu trabalho, o contato com a música de Stevie Wonder, Bread e a psicodélica música de Jimi Hendrix, Steppenwolf, Led Zeppelin, Rolling Stones e, obviamente Beatles, proporcionado pela banda B-612, também acordou a veia impulsiva do cantor. Nem mesmo o estonteante sucesso *A praça*, do magnata do *show business* Carlos Imperial, em 1967, com milhões de LPs vendidos, foi capaz de conter no cantor o desejo de uma guinada.

Ademais, outros fatores alteraram a conjuntura. Seu programa televisivo foi encerrado no final do mesmo ano de sucesso de vendas, antecipando-se ao fim do *Programa Jovem Guarda*, de Roberto Carlos, o que aconteceu em 1968. “O Ibope apontava que a atração deixava de ser líder de audiência nas tardes de domingo, ultrapassada pelo programa Silvio Santos e seu Baú da Felicidade” (GUERREIRO, 2014, p.71).

Na esteira dos acontecimentos que o arrastavam para fora da Jovem Guarda, uma discreta aproximação do cantor com artistas tropicalistas abriu caminho para o disco *Ronnie Von 3*, que apresentava uma participação de Caetano Veloso na canção *Pra chatear* e ainda o trabalho instrumental dos Mutantes e dos Beat Boys.

O disco fracassou miseravelmente, sobretudo se comparado ao sucesso de vendagem que obtivera *A praça*, fator que conduziu o artista a uma conclusão:

“Ele não tinha o talento da composição de Roberto Carlos, para seguir carreira autoral. Nascera cantando versões de Beatles e era conhecido

agora mundialmente por uma marchinha alegre. Não tinha igualmente o dom vocal de Elis como intérprete. Seu programa de TV acabara. O sucesso o havia aprisionado em casa. Não estava fazendo o que gostava artisticamente. Era a hora do basta. Era a hora de Chega de tudo.” (GUERREIRO, 2014, p.72)

No início de 1968, a TV Record produziu *O Especial Ronnie Von*, como forma de prolongar o sucesso do cantor, mas a conjuntura já era desfavorável para uma investida à Jovem Guarda. Mas um “filhote de gravadora,” talhado a seguir fielmente os ditames da produção artística, não saberia como formatar o próprio trabalho.

Foi exatamente o que se deu no disco *Ronnie Von* de 1968, cujas canções constituem o corpus do nosso trabalho. Aproveitando-se de um momento de troca de comando na gravadora Philips, RV juntou-se ao produtor Arnaldo Saccomani para produzir seu trabalho mais polêmico e improvável. Um arroubo de psicodelia, valendo-se da influência de seus ídolos ingleses e do contato com os Mutantes, no calor da hora tropicalista. O disco ganhou forma com a contribuição do guitarrista José Guilherme, do B-612 e do maestro Damiano Cozzela, um colaborador de muitos trabalhos tropicalistas, que foi encaixando arranjos orquestrais sobre as bases de rock.

A obra de RV em questão apresenta doze canções as quais foram reeditadas em 2013 em vinil de 180 gramas. Na ocasião, os produtores do canal BIS, um canal de TV por assinatura, produziu o documentário *Ronnie Von: quando éramos príncipes*, sobre sua investida na estética tropicalista. O filme, do jornalista Ricardo Alexandre e dirigido por Caco Souza, conta com depoimentos de Arnaldo Baptista, Rita Lee, Sérgio Dias, Arnaldo Saccomani, Manoel Barenbein, entre outros, os quais discorrem sobre suas impressões do processo de produção da obra. Em 2011, o programa *O Som do Vinil* — no Canal Brasil, comandado pelo ex-baterista da banda Titãs, Charles Gavin, já havia levado ao ar uma edição dedicada especialmente à obra.

Antes disso, em 2001, uma banda gaúcha chamada Vídeo Hits já havia regravado, em seu único CD de estúdio, a canção *Silvia 20 Horas Domingo* com participação especial de RV.

A obra de 1968 foi relançada inicialmente em 2007 com interpretação de diversas bandas e artistas do circuito independente do rock. Disponibilizada em formato digital apenas para downloads, o trabalho *Tudo de Novo* foi lançado como um tributo ao artista em dois volumes. Neles, as bandas Plato Divorak, Detetives, Os Skywalkers,

Astronauta Pinguim, Continental Combo, Ecos Falsos, entre outros, apresentam suas reinterpretações do referido trabalho, além de regravações de outros discos.

O trabalho de 1968 representa o ponto de maior tensão e estranhamento na trajetória musical e pessoal quase retilínea do cantor. Tal tensão está inevitavelmente ligada às efervescências que pulularam no cenário cultural do final dos anos de 1960. Por conta de sua relação com a complexidade do período, não podemos inscrevê-lo simplesmente dentre os que, sob o rótulo da Jovem Guarda, imitavam indiscriminadamente as formas importadas. Tampouco podemos filiá-lo à música de protesto, dado ao seu escopo particular e ao distanciamento ideológico, à época uma condição *sine qua non*. A respeito disso, são oportunas as palavras de Zuenir Ventura sobre o que se deu no país em 1968: “Em 68 seria assim: a arte não podia viver sem a política, e a presença desta tornava o casamento suspeito – uma incômoda contradição mesmo para um tempo em que se alimentava delas” (VENTURA, 2008, p.87).

Embora, num primeiro momento, possamos vê-lo figurando no bojo da “geleia geral” tropicalista, por uma incidental aproximação estética e histórica, há uma ausência absoluta de projeto, o que, se com o tempo, deixou de ser importante na esteira da estética tropicalista, no contexto do ano de 1968 era fundamental, dada a necessidade de fundação do ideário estético, o que se deu com a participação de nomes como Torquato Neto e Augusto de Campos.

Essa feição incaracterizável da obra de RV, essa falta de lugar para ela, num momento de posturas acirradas e demarcadas dentro da música popular brasileira, em vez de singularizar o cantor, o coloca num lugar de opacidade e silenciamento.

4.1 UMA INCURSÃO PELA ANÁLISE DO DISCURSO: A COSTRUÇÃO DOS LUGARES DE FALA E DE SILÊNCIO

A Análise do Discurso de linha francesa²⁹ entende o discurso como um objeto histórico que se manifesta materialmente através da língua. Ao tratar seu objeto como

²⁹ A Análise do Discurso de linha francesa, que surge de maneira especial com Michel Pêcheux a partir de conceitos fundadores de Mikhail Bakhtin e Michel Foucault, tem inicialmente o texto como seu objeto, que linguisticamente materializa a história e as relações de poder nela ou por ela evidenciadas. O texto é o foco de análise capaz de, ao mesmo tempo, evidenciar-se a si mesmo. Não se deve, pois, esperar-se descobrir os segredos ocultos do texto, a materialidade que se apresenta é justamente o que interessa. O discurso, por sua vez, apresenta-se como o elemento articulador da língua com a história, sendo ele próprio um “efeito de sentidos” entre o que existia antes dele e o que o torna possível de ser dito naquele contexto específico onde ele se materializa enunciado por determinados locutores marcados pelo momento histórico.

indissociável da história, traz à tona a natureza ideológica do discurso em sua relação de poder no interior da sociedade. Essas relações de poder se evidenciam no discurso, portanto, pela sua natureza ideológica.

Faz-se necessário, aqui, discorrer sobre os conceitos necessários à compreensão do postulado acima, noções tais ancoradas em Foucault e Pêcheux que concebem, em última análise, a linguagem como mediadora da relação de poder que se evidencia nos discursos.

É importante discorrer sobre como Michel Pêcheux (1990) entende o funcionamento da ideologia. Para o autor, não é uma consciência de grupo, uma representação de mundo, num bloco de ideias válidas para toda uma sociedade ou uma classe, como postulava uma posição mais ortodoxa filiada diretamente a Marx e sua teoria das classes sociais (BRANDÃO, 1993). Pêcheux considera que a ideologia trata de processos que atravessam a formação social de diferentes formas, de modo que a mesma não se apresenta como um todo identificável na estrutura social. Pensar as ideologias como um bloco impossibilita que se entenda o que é próprio da estrutura social, ou seja, sua contradição, seus mecanismos de dominação e de resistência. No terreno do discurso, ainda que se desenhem fronteiras, que Pêcheux vai identificar como formações discursivas, uma das formas materiais de existência da ideologia, os contornos são tênues e se redefinem nos movimentos do dizer. O que é fundamental e deve ser ressaltado, aqui, é que Pêcheux traz as condições de produção, reprodução e transformação do campo das ideias para a materialidade discursiva (DRESCH, 2003).

A ideologia se manifesta concretamente no discurso que se delinea pelos contornos mesmo tênues das formações discursivas. São as formações discursivas que nos permitem ver a ideologia funcionando como materialização do discurso posto em funcionamento. A ideologia é a “matéria” que articula o homem com o mundo (PÊCHEUX, 1990).

A análise do discurso toma o texto numa perspectiva metodológica aberta para poder ouvir o que dizem e como dizem ou o que deixam de dizer os discursos, uma vez que não se quer ficar na esfera da interpretação idiossincrática. Não basta, portanto, a interpretação dos sentidos de um texto: é preciso entender como o discurso funciona. Que nexos mobiliza, que elementos são reproduzidos ou silenciados; qual o lugar possível para esse discurso, que posições de sujeito são ocupadas, como se movimentam as posições ideológicas, quem “fala” e que espaços ocupa (BRANDÃO, 1993).

Orlandi (2001) aponta que não há discurso sem sujeito e que não há sujeito sem ideologia. A ideologia, constitutiva da linguagem, é uma intervenção necessária na relação entre linguagem, mundo e pensamento. Ela intervém com o seu modo de funcionamento imaginário, e o indivíduo, mediado por ela, torna-se o sujeito de um dizer. É essa mediação ideológica que transforma o indivíduo em sujeito e instaura a discursividade. Nas práticas discursivas, as quais são determinadas pelas práticas sociais, o indivíduo se transforma em sujeito do discurso. Assim, esse indivíduo deixa sua posição de sujeito empírico, individual e passa à posição discursiva, impregnado de marcas do histórico e do social (Foucault, 2000).

O discurso é, assim, nosso meio de comunicação com o mundo. É através dele que podemos argumentar, identificarmo-nos perante a presença do outro, manifestar nossas ideias; construir nossa realidade.

O discurso é produzido socialmente por meio de sua materialidade específica que é a língua, entendida como prática social e histórica, cuja proporção só pode ser entendida a partir da análise dos processos da sua produção e da sua constituição, e não dos seus produtos ou resultados. É aí que podemos depreender o discurso da dispersão de textos e compreender sua prática que decorre da própria concepção de linguagem aqui subjacente, marcada por suas implicações com o social e o histórico, que constituem, em última análise, a base da preocupação da análise do discurso.

É pelo discurso que o homem pode ser visto em sua historicidade, interpelado em sujeito (ORLANDI, 1999). Cada sujeito é interpelado pela ideologia de uma determinada maneira. O sujeito não tem controle sobre essa interpelação, pois ela depende muito do modo como ele se inscreveu e se inscreve na língua e na história; como ele se relaciona com os outros sujeitos e discursos. É assim que, para Foucault, o sujeito é forjado, construído socialmente, sendo um efeito de uma construção de relações de poder. Inserido numa determinada ordem, cada sujeito diz o que lhe é permitido dizer numa determinada situação dada. O sujeito se constitui das relações presentes no interior da posição a qual ocupa. Essa posição que o sujeito ocupa ou posição sujeito é um lugar que o indivíduo ocupa no momento do dizer para ser sujeito do que diz. Esse “lugar” de onde se diz é definido por elementos que vão além das singularidades do indivíduo que “fala”. Ao falar, o indivíduo se movimenta ao longo de uma série de posições de sujeito e, sempre que muda de uma para outra, incorpora uma

perspectiva a partir da qual deve falar. Esse lugar, meio onde o discurso se apresenta linguisticamente, carregando as relações de poder ali presentes são as formações discursivas.

As formações discursivas representam na análise do discurso um lugar central de articulação entre a língua e o discurso (BRANDÃO, 1993). Uma formação discursiva (FD) é definida a partir de seu interdiscurso – relação que o discurso tem com outros discursos - e entre outras formações discursivas. Entre as possíveis formações discursivas podem ser estabelecidas tanto relações de contradição quanto de aproximações. Para Foucault, sempre que for possível definir, entre um certo número de enunciados, uma regularidade ou uma certa harmonia, se estará diante de uma formação discursiva. Pêcheux (1990) associa a esse conceito a noção de formação imaginária.

A partir do conceito de imaginário desenvolvido por Lacan, Pêcheux define as formações imaginárias como resultantes de processos discursivos anteriores. As formações imaginárias se realizam, no processo discursivo, pelo processo da antecipação das relações de força e de sentido. Na antecipação, uma representação imaginária do receptor é projetada pelo emissor e, a partir dela, estabelece suas estratégias discursivas. O lugar de onde fala o sujeito determina as relações de força no discurso, enquanto as relações de sentido, por sua vez, pressupõem que não há discurso que não se relacione com outros discursos. Por conta das imbricações entre sujeito, história e ideologia, podemos entender que não há sentido em si, pois ele é determinado pelas posições ideológicas no contexto em que o dizer é produzido. Eis o motivo pelo qual refuta-se a ideia de um sentido pronto para ser “colado” a um determinado objeto empírico. Assim, o sujeito sempre remeter-se-á a uma determinada formação discursiva para produzir um sentido e não outro. Cada posição de sujeito possui sua formação discursiva correspondente que aponta o que pode e deve ser dito ou não ser dito. O sentido é sempre construído segundo a posição em relação à ideologia. Assim é que as palavras podem mudar de sentido em posições discursivas diferentes.

A construção dos sentidos, portanto, está circunscrita a uma relação entre sujeitos numa dada formação discursiva, que por sua vez, pode estar atravessada por outras formações discursivas. Contudo há sempre uma relação de dominância entre as formações discursivas presente no discurso. Essa relação de dominância é que orienta os sentidos a serem produzidos. Aqui ocorre um “jogo de imagens” dos sujeitos entre si, dos sujeitos

com os lugares que ocupam na formação social, dos discursos já ditos e com os discursos possíveis e imaginados. As formações imaginárias, enquanto mecanismos de funcionamento discursivo, não dizem respeito a sujeitos ou lugares empíricos, mas às imagens resultantes de suas projeções.

Por sua vez, o sujeito concebido por Foucault desloca a noção de sujeito de um viés estruturalista, no qual era retirado da prática discursiva, para um viés discursivo, no qual o sujeito e o sentido são da ordem da constituição do discurso. O sujeito, assim como o discurso, é tomado enquanto dispersão, rompendo com a ideia de continuidade. O sujeito apresenta-se disperso e descontínuo em relação a si mesmo. Ele é uma rede de construções exteriores ao indivíduo, podendo ocupar lugares distintos. Assim, nesse sentido, o discurso não é a manifestação de um pensamento autônomo. O sujeito não é senhor absoluto do seu discurso, uma vez que lhe cabe ocupar uma posição em relação ao que é dito (ORLANDI, 1999).

Para Foucault, a dispersão pode ser vista nas formações discursivas pela regularidade em relação aos objetos, pelos tipos de enunciação e pelos conceitos e escolhas temáticas. Dessa forma é possível dizer que um enunciado pertence a uma formação discursiva, assim como uma frase pertence a um texto. Um conjunto de enunciados, circunscritos e sustentados no interior de uma mesma formação discursiva, constitui o discurso.

Orlandi (1999) aponta que o sujeito no interior de uma formação discursiva e atravessado pela ideologia é um sujeito assujeitado. Nessa relação, a ideologia é a condição necessária para que o indivíduo tome-se como sujeito do seu discurso e tenha a ilusão de autonomia sobre o seu dizer. O indivíduo que enuncia o discurso é atravessado pela ideologia no momento em que diz. Assim como o seu dizer, o sujeito não existe centrado em si mesmo, não é um construto singular, universal, tampouco ele é subjetivo ou único e individual. O dizer do sujeito estabelece uma relação de composição entre a língua e aquilo que é exterior a ela; a historicidade.

Por seu turno, a historicidade, para a Análise do Discurso, não se restringe a uma analogia de ordem cronológica, mas à história enquanto interpretação do mundo em suas relações. A historicidade refere-se a tudo o que o homem construiu ao longo do

tempo; sua sociologia, sua cultura, suas instituições. A historicidade manifesta-se no discurso através da ideologia, determinando os sujeitos, em suas relações de sentidos.

É fundamental discorrermos, aqui, sobre as relações de poder decorrentes das determinações ideológicas sobre o sujeito em suas relações históricas, como aponta Foucault (2000). Para o autor, a subjetividade manifestada no modo como o sujeito interage com os lugares sociais, ou, a forma como ele se inscreve no social constitui-se numa forma de resistência às estruturas de poder. A inscrição do sujeito em determinado lugar social pode contrapô-lo ao poder pela posição que o mesmo ocupa.

Os lugares ou posições possíveis onde o sujeito se encontra na sua dispersão são construídos no interior de uma determinada formação social, espaço a partir do qual se pode prever os efeitos de sentido a serem produzidos e determinados pelas suas práticas discursivas. Isso acaba por estabelecer a constituição heterogênea do discurso.

A heterogeneidade se dá, grosso modo, na medida em que todo discurso é atravessado pelo discurso do outro ou por outros discursos. Estes diferentes discursos mantêm entre si relações de contradição, de dominação, de confronto, de aliança ou de complementação.

Há duas categorias de heterogeneidade: a heterogeneidade constitutiva do discurso, na qual não é possível se apreender linguisticamente a presença do outro no sujeito do discurso e a heterogeneidade mostrada no discurso, que indica a presença do outro no discurso do locutor. Essa última modalidade, por sua vez, apresenta a possibilidade de dividir-se em outras duas modalidades: a heterogeneidade mostrada e marcada, da ordem da enunciação e visível na materialidade linguística; e a heterogeneidade mostrada não-marcada, da ordem do discurso e não provida de visibilidade. Para nós é importante a constatação da natureza heterogênea do discurso funcionando em suas relações de contradição, de dominação, de confronto, de aliança e/ou de complementação.

Outra noção importante para nós é a noção de memória discursiva. Uma vez que os sentidos podem ser muitos para um mesmo evento ou uma mesma situação, a memória discursiva atua nos dizeres possíveis que se atualizam no momento de uma enunciação.

Há um processo de deslocamento da memória como virtualidade de significações. Há uma memória inerente à linguagem e os processos discursivos são responsáveis por fazer emergir o que, em uma memória coletiva, é característico de um determinado processo histórico. Para Orlandi (1999), o sujeito toma como suas as palavras de uma voz anônima que se produz no interdiscurso, apropriando-se da memória que se manifestará de diferentes formas em discursos distintos.

Assim é que os discursos carregam a memória de outros discursos em seus dizeres, memória essa que pode se manifestar inclusive quando se busca silenciar o que foi dito antes ou ocultar um determinado dizer no próprio discurso.

4.2- A VOZ QUE CANTA O SILENCIAMENTO: A BATUTA DO PODER

O poder ditatorial que assumiu o país a partir do ano de 1964 e que tinha os militares como ponta de lança de todo o processo assumiu desses últimos o *modus operandi*, o que resultou no acirramento da censura. O Ato Institucional nº 5, de dezembro de 1968³⁰, consolidou a hegemonia da chamada “linha dura” do governo; uma estratégia do poder que não se contentou em vigiar à distância apenas, como fizera desde o início, mas radicalizou ao oficializar a punição dos que se opunham publicamente ao regime ou atuavam nos movimentos sociais organizados. O AI-5, que resultou no fechamento de instituições, cassação de direitos, perseguições, deportações e prisões, representou a disposição do governo a assumir quaisquer desgastes provenientes das ruas e da sociedade como um todo para levar às últimas consequências o seu modelo político-econômico baseado no trinômio segurança-integração-desenvolvimento que, ao fim e ao cabo, terminava por reafirmar a união do Estado com o grande capital privado, em detrimento da exploração do trabalho e da instauração de uma atmosfera de terror e insegurança social. Tal atmosfera, entretanto, não se evidencia somente pelo trabalho intensivo da censura em seus mecanismos diretos de interdição. O Estado, tomado como

³⁰ O episódio que serviu como estopim para a decretação do AI-5 foi um pronunciamento do deputado da Guanabara Márcio Moreira Alves em 3 de setembro de 1968 a favor dos estudantes que haviam ocupado a Universidade de Brasília quatro dias antes, fato que resultou em espancamentos e prisões de jovens. Em discurso de menos de 10 minutos, o deputado propunha que cessasse, a partir de então, qualquer contato entre civis e militares. O deputado sugeriu, ainda, que esse boicote deveria alcançar os lares, onde todas as esposas de militares deveriam recusar-se a deitar-se com seus maridos. Diante da indignação vinda dos quartéis e da impossibilidade de cassar o parlamentar por vias legais, em 13 de dezembro o governo decretou o ato e, com base nele, fechou o congresso, cassou mandatos, suspendeu direitos políticos, efetuou prisões e cessou garantias constitucionais afirmando que a chamada revolução era mesmo irreversível.

forma visível ou a realização mais evidente do poder, move suas estruturas e suas engrenagens de tal forma a impregnar indelevelmente as realizações sociais.

Nessa perspectiva, as ações dos indivíduos terminam por ocupar certos espaços sociais dispostos nas teias de relações construídas sob o espectro poder. Tais ações, ao mesmo tempo em que se inscrevem nos indivíduos, em seus estratos mais profundos de corporeidade a partir de seu universo cognitivo, gestual e sensorial, também os inscrevem na estrutura social pelo modo como essa corporeidade se insinua no mundo pela sua discursividade.

O poder não elabora o funcionamento da engrenagem na qual se imiscui, ele apenas aproveita parte dessa engrenagem. Assim, é importante perceber que não se trata de considerar que o Estado, representação máxima do poder no período do regime militar, tenha deliberadamente promovido o gênero musical no qual inscrevemos RV. O que vemos é que, pelo autoritarismo que permeou o período do regime militar, deu-se, à força, o efeito da homogeneização da cultura, concretizada por meio da integração nacional promovida pelos meios de comunicação. Tal configuração encontrou no artista e na sua obra marcas e signos capazes de atá-lo aos meios pelos quais as forças majoritárias no país se estabeleciam.

A presença de RV na cena artística dos anos de 1960, parte do mesmo impulso corpóreo do artista na excitação da efervescência cultural que moveu a juventude nos principais centros do Ocidente (VENTURA, 1988). Entretanto, as relações que permeiam esse impulso corporal carregam os hábitos e crenças de uma tradição na qual o poder majoritário se insinua sem resistências e mais facilmente. Essa corporeidade primordial, estereotipada em rebeldia, foi transpassada pelos discursos de poder em funcionamento no período da ditadura militar de modo a torná-la dócil, aceito como referência.

De fato, o corpo do artista RV representava um modelo no qual a juventude consumidora podia se inspirar enquanto assistia aos programas televisivos das tardes de Jovem Guarda. Sua corporeidade se oferecia no empuxo bio-político na sociedade brasileira dos anos de 1960, numa dimensão em que o poder lhe associa marcas que caracterizam sua presença. Assim, se impõem como índices de hegemonia os traços suaves do rosto do artista, sua silhueta esguia e esbelta e seus cabelos exemplarmente compostos e bem cuidados. Seu corpo se dava como referência aos corpos “comuns”

pelos quais, no cotidiano, não se vislumbra a distinção e o domínio que a singularidade é capaz de produzir.

Tal potência de ocupação do poder sobre o corpo jovem de RV impunha-lhe a disciplina como condição para sua manutenção no interior da estrutura que ele, por sua vez, ajudava a reproduzir e sustentar.

Ao menos nos primeiros anos de carreira do artista, a rebeldia não ultrapassou os limites da rebeldia imputada à Jovem Guarda. Longe dos aparelhos ideológicos de esquerda, as rebeldias não logravam superar o bom-mocismo da tradição familiar que deu suporte “moral” ao regime. Mesmo a partir de 1968, em que o regime militar valeu-se de métodos mais violentos para coibir o impulso dos que se inscreviam nas “fileiras subversivas”, o comportamento do cantor não foi capaz de despertar qualquer interesse dos aparelhos de censura, não obstante sua evidente ascendência sobre grupos juvenis, sobretudo a partir do sucesso obtido com a canção *A praça*, de Carlos Imperial.³¹

Decididamente, a relação entre o regime político na ponta de lança do poder e RV era de imbricação perfeita e asséptica, de tal modo que ele podia beber com supostos subversivos sem, contudo, ser confundido com um deles (ARAÚJO, 2014).

Na mesma medida, as performances do cantor não conseguiram romper com os impulsos dessa corporeidade atravessada pelos discursos majoritários, embora, em linhas gerais, a Canção Popular nos anos de 1960, sobretudo por conta das vigorosas performances apresentadas nos festivais, tenha se caracterizado, grosso modo, como lugar de subversão de padrões.

No impulso performático, a voz de RV, projeção da sua corporeidade, alinhava-se à de Roberto Carlos e à de muitos outros artistas que cantavam semelhantemente entre si, numa replicação de modelos de artista cujas vozes, em profusão, se credenciavam como

³¹ “O comandante Ronnie não conseguiu taxiar. Só deu tempo de cortar os motores, pois a pista foi invadida pelos fãs, que subiram onde dava no avião para chegar mais perto dele. A polícia do exército local removeu o cantor e banda e os colocou em um caminhão do Corpo de Bombeiros para que chegassem à cidade.

Foram quinze quilômetros do aeroporto até o centro da cidade com poucas lacunas entre as pessoas enfileiradas pelo aceno. No hotel, a mesma confusão do aeroporto. A porta de vidro da entrada foi quebrada, gente se machucando. Foi o dia em que Ronnie teve a real dimensão que alcançara.” (GUERREIRO, 2014, p.58)

ocupantes dos espaços culturais abertos pela expansão dos meios de comunicação, em detrimento do formato pedagógico que propunham os aparelhos de cultura de esquerda, de que o CPC é exemplar.

Seguindo a disciplina corporal, a voz de RV não apresentava nenhum atributo singular em relação aos cantores da Jovem Guarda. Sua potência vocal era comedida, comum, crivada dos cerceamentos que se impunham a uma performance de bom-moço. Apresentava inflexões toleradas, facilmente assimiláveis e reproduzíveis, se considerarmos aí o cantarolar das pessoas em seus afazeres diários. Em geral, suas modulações são raras e calculadas, distribuídas em melodias simples. As tonalidades são facilitadas e as pulsações são regulares, regradas pela rítmica das baladas românticas que predominam em suas canções.

Essa voz dócil, como projeção da corporeidade disciplinada, encontra correspondência nas letras poéticas singelas e na repetição massiva de suas temáticas.

Pensemos na canção *A praça*, de Carlos Imperial, seu maior sucesso:

“Hoje eu acordei
Com saudades de você
Beije aquela foto
Que você me ofertou
Sentei naquele banco
Da pracinha só porque
Foi lá que começou
O nosso amor...

Senti que os passarinhos
Todos me reconheceram
E eles entenderam
Toda minha solidão
Ficaram tão tristonhos
E até emudeceram
Aí então eu fiz esta canção...

A mesma praça, o mesmo banco
As mesmas flores, o mesmo jardim
Tudo é igual, mas estou triste
Porque não tenho você
Perto de mim...

Beije aquela árvore
Tão linda onde eu
Com o meu canivete
Um coração eu desenhei

Escrevi no coração
 Meu nome junto ao seu
 Ser seu grande amor
 Então jurei...

O guarda ainda é o mesmo
 Que um dia me pegou
 Roubando uma rosa amarela
 Pra você
 Ainda tem balanço
 Tem gangorra meu amor
 Crianças que não param
 De correr...

A mesma praça, o mesmo banco
 As mesmas flores, o mesmo jardim
 Tudo é igual, mas estou triste
 Porque não tenho você
 Perto de mim...

Aquele bom velhinho
 Pipoqueiro foi quem viu
 Quando envergonhado
 De namoro eu lhe falei
 Ainda é o mesmo sorveteiro
 Que assistiu
 Ao primeiro beijo
 Que eu lhe dei...

A gente vai crescendo
 Vai crescendo
 E o tempo passa
 E nunca esquece a felicidade
 Que encontrou
 Sempre eu vou lembrar
 Do nosso banco lá da praça
 Foi lá que começou
 O nosso amor...

A mesma praça, o mesmo banco
 As mesmas flores, o mesmo jardim
 Tudo é igual, mas estou triste
 Porque não tenho você
 Perto de mim..."

A letra da canção, em conformidade com a corporeidade do cantor em situação de disciplina, se apresenta como um discurso funcionando ao lado dos discursos hegemônicos em circulação na sociedade brasileira do período. No exercício desse discurso, o Estado atua, como vimos anteriormente, tomando, direcionando e regrido os sentidos do que é dito. Nessa perspectiva, a praça, na canção, pode ser vista como estrutura central a partir da qual se desenrola a peripécia amorosa vivida pelo eu-poético.

A praça é um espaço aberto e institucionalizado. Ali, as ações privadas não podem ocorrer sem o escrutínio do Estado. Tal esquadramento das particularidades das veleidades amorosas do eu-poético se dá a partir da própria composição dos elementos na praça: o banco, os passarinhos, a árvore, o guarda, o balanço, a gangorra, as crianças, o pipoqueiro e o sorveteiro. A presença desses elementos, que configuram um modo instituído de composição do espaço público, é reiterada como mote no refrão: “A mesma praça, o mesmo banco / As mesmas flores, o mesmo jardim...”. A manutenção da organização da praça reafirma a perenidade da organização do espaço público.

Por sua vez, a vigilância do Estado, que institui e mantém a organização da praça, se realiza pela presença efetiva do guarda, guardião do patrimônio público: a rosa amarela. No mesmo raciocínio, a vigilância do Estado encontra seu duplo nos olhos do pipoqueiro e do sorveteiro, atentos a espreitar as venturas do eu-poético.

Consideramos que canções como a que analisamos, mobilizadas pelas suas condições de produção, sofrem as coerções dos discursos majoritários os quais tendem a homogeneizar os diversos lugares de discurso. Assim, a canção de RV, ao se identificar com os discursos do poder majoritário representado pelo governo militar, se inscreve no conjunto desses discursos confundindo-se com eles. É assim que o poder, que não tem de fato uma forma própria, se realiza.

Ao atravessar a canção *A praça* fazendo com que a mesma assumisse suas perspectivas, os discursos do poder refutaram outros sistemas de verdade, ocupando todo o espectro discursivo disponível.

Com efeito, diante do paulatino acirramento da censura, outros gêneros e estilos emergiram no espaço aberto pela conjuntura de cerceamento dos discursos que se opunham ao regime. Paulo Sérgio de Araújo elenca uma série de artistas cujas canções se identificaram com o discurso ufanista do regime militar. O autor relata que, no período que vai de 1968 a 1970, início do período do “milagre brasileiro” em que o país seria alçado ao mundo do desenvolvimento pleno, diversos cantores brasileiros regravam a ufanista canção *Aquarela do Brasil*, de Ari Barroso, um samba-exaltação lançado por Francisco Alves, em 1939. O samba, que fora principal trilha sonora da ditadura do Estado Novo, ressurgiu em gravações quase simultâneas nos discos de Elis

Regina, Tom Jobim, Agostinho dos Santos, Erasmo Carlos e Conjunto Os Incríveis (ARAÚJO, 2013).

As oportunas palavras do autor nos remetem à ideia de que certos discursos em circulação terminam por fortalecer os discursos que sustentam as forças majoritárias na sociedade:

“Para estes artistas, como para grande parte da população brasileira, o ufanismo era algo natural e legítimo naquele momento. Este fato demonstra até que ponto a ideologia do ‘Brasil Grande’ foi sendo paulatinamente interiorizada por diversos cantores populares, sem que eles, muitas vezes, se dessem conta de sua significação política.” (ARAÚJO, 2013, p. 223)

Assim, com o trabalho de patrulhamento das demais forças sociais feito pelos aparelhos de censura do Estado, se estabelece, nos espaços do poder dominante, uma profusão de discursos capazes de estrangular o espectro dos lugares de significação, gerando o efeito da homogeneização dos discursos em circulação. Essa homogeneização se consolida pela repetição de modelos de projetos musicais tais como o exemplo arrolado por Araújo (2013).

Ao mesmo tempo em que o calor da hora oportunizava o ufanismo de certas canções, sobretudo a partir de 1968, no bojo da repressão política, como exercício do autoritarismo e a pretexto da preocupação moral, agigantava-se o espectro da censura. A exemplo, a referência explícita à sexualidade era tratada como ato de subversão, motivo pelo qual eram proibidos ou “mutilados” programas de TV, filmes, livros, revistas e até obras de grandes nomes da pintura (ARAÚJO, 2013).

Longe da exaltação ufanista ou das referências explícitas à sexualidade, a música de RV seguiu o mote dos relacionamentos amorosos, singelos e bem comportados. Potencializada pelas performances regradas e disciplinadas, a música do cantor adquire o lugar de pano de fundo sobre o qual o regime estendeu o manto da política do silenciamento ao rechaçar outros discursos que não o seu próprio.

É nessa perspectiva que as canções de RV, alinhadas aos discursos do Estado, podem ser englobadas numa categoria de silêncio na esteira da política do silenciamento. Nos meandros dessa política, toda canção se torna ruído ou verborragia. Dada à

impossibilidade de singularizar-se, a obra do artista apenas sobrepõe-se a outras, aumentando a opacidade do que se canta, do que se performatiza ou se ouve.

Assim, sua música silencia-se como uma espécie de avesso de uma suposta política do cantar, num enfrentamento aos discursos majoritários por meio do estabelecimento de novos lugares sociais para cantar, para se produzir e fazer circular canções.

Na ordem do dia, a voz do cantor, projetada no espectro social, é uma voz silenciada pelo estrangulamento das significações em que as vozes se inscrevem para constituir o “borrão” que apaga os diversos discursos em favor último dos discursos do poder.

O disco de 1968 de RV não encontrou lugar de significação fora dos meandros que cindem a voz, a corporeidade e desempenho performático do cantor. De fato, dado ao regramento do mercado da indústria fonográfica, não havia lugar para um trabalho cujo sentido escorria para fora dos meandros da Jovem Guarda, da rebeldia contida no bom-mocismo, na tradição familiar brasileira do autoritarismo capaz de engessar as relações humanas.

Com efeito, antes da primeira canção do disco, *Meu novo cantar*, o cantor declama sua introdução com um manifesto particular da sua nova obra no qual apresenta o desconforto do eu-poético em relação à imprecisão do seu lugar no mundo:

“Olha, eu não sei de onde venho nem pra onde vou. Ninguém me escuta, eu nem sei quem sou. Eu procurei meu caminho no vento, mas ele não soprou. Então eu pedi ao mar uma trajetória, mas ele secou. Não importa, eu sou amigo do vento e do mar. Acho que embarquei a vida em um navio de prata, mas ele não mais navega sobre os dias e noites. Então eu não sei se ir ou se ficar. Bom, se eu não me conheço, como posso gostar de mim? Sei que eu deixei meu rosto em alguns espelhos esquecidos e uma rosa amarrotada de silêncio me viu por dentro. É, eu sou amigo de esquecidos e de flores. Sabe, eu estou pensando no tempo, mas eu não sei das horas. Palavras, sonhos, vultos não são alegres nem tristes. Estão ocultos na canção e eu sou amigo do canto.”

O vento e o mar são lugares tão indistintos e imprecisos quanto o navio de prata que o eu-poético julgara ser sua vida noutros tempos. O eu-poético menciona ter deixado para trás um rosto que julgava ser o seu; uma referência distorcida de si mesmo e uma rosa; uma referência utópica de perfeição que ele tinha e que já não consegue vislumbrar.

Fora dos meandros de significação do passado, o rosto não pode ser mais reconhecido, tampouco a rosa, agora amarrotada, pode apresentar sentido. Seu manifesto apresenta como, pois, como a si mesmo como antagonista.

Essa sensação de não se sentir ouvido comunica a ausência de sentido em relação ao que o eu-poético cantara. Há, além da percepção do silêncio do seu cantar, a o pressentimento de não poder achar um lugar para seu novo canto. Entretanto, o eu-poético se declara amigo da canção e inicia seu novo cantar.

Não obstante a proposta de um novo cantar, o discurso presente em algumas letras de canção não se distancia dos discursos permitidos em circulação na sociedade autoritária. A canção *Chega de tudo*, embora traga uma identificação instrumental com o arranjo de boa parte das primeiras canções tropicalistas, pela inserção do arranjador do disco Damiano Cozzela nos meios concretistas e tropicalistas, não consegue se distanciar da contida rebeldia do bom-mocismo ancorado na tradição familiar:

“Chega de tudo
Eu não quero saber
Me dê a sua mão
E abra o portão
Vamos sair

O ontem não existe
No amanhã depois eu penso
O hoje é tudo, enfim,
Pra você e pra mim
Vamos sorrir

Por isso tenho
Tenho que esquecer
Que amanhã é segunda-feira
Pois nesse mundo
Quem manda sou eu
Sou jovem a semana inteira”

Veja-se aqui uma rebeldia cujo compromisso é com o presente e as veleidades juvenis. O eu-poético não pretende se distanciar do mundo do qual tenha o controle absoluto. Nesse universo ele é autoridade. A referência a mandar reafirma o autoritarismo que permeia as práticas sociais.

Veja-se que o todo da canção aproxima-se da proposta de *A praça* analisada anteriormente. Na medida em que a canção é projetada no espectro social ela se junta às demais canções que projetam o mesmo discurso perfazendo um “borrão” onde nada se distingue, configurando um lugar de silêncio. Aqui, a proximidade com a estética tropicalista só faz aumentar a espessura desse borrão de canções e vozes, dada a estranha mistura da performance regular dos metais em contraste com a execução sofrível de instrumentos mais usados na estética do rock, como o contrabaixo e a guitarra. Ademais, a voz do cantor promove um apagamento estético sugerido pelo arranjo estrangulando as outras relações de sentido presentes em favor dos discursos que controlam a sociedade da época.

O mesmo posicionamento discursivo está presente na canção *Anarquia*, de RV e Saccomani, acentuado pela ausência de qualquer projeto de mobilização:

“Prepare tudo o que é seu
 Veja se nada você esqueceu
 Pois amanhã vamos pra rua fazer
 Fazer uma tremenda anarquia
 Pintar as ruas de alegria
 Porque
 Quem manda hoje somos nós, mais ninguém
 E não ligamos pra quem vai nem quem vem atrapalhar
 a quem nos queira atrapalhar

Nossa cidade será uma flor
 As avenidas com carros de amor
 Pois amanhã vamos pra rua fazer
 Fazer uma tremenda anarquia
 Pintar as ruas de alegria
 Porque
 Quem manda hoje somos nós, mais ninguém
 E não ligamos pra quem vai nem quem vem atrapalhar
 a quem nos queira atrapalhar

E assim nós iremos adiante
 Iremos custe o que custar
 Pois as ordens vêm de um alto-falante que só nós
 Não conseguimos escutar

Prepare tudo o que é seu
 Veja se nada você esqueceu
 Pois amanhã vamos pra rua fazer
 Fazer uma tremenda anarquia
 Pintar as ruas de alegria
 Porque
 Quem manda hoje somos nós, mais ninguém
 E não ligamos pra quem vai nem quem vem atrapalhar
 a quem nos queira atrapalhar

Fazer uma tremenda anarquia!

Fazer uma tremenda anarquia!!
Fazer uma tremenda anarquia!!!”

A letra da canção propõe sair às ruas para atrapalhar a quem queira atrapalhar, num exercício de anarquia de amor e alegria. Aqui, mais do que um mero aproveitamento da rima como recurso composicional, afinada com o regime vigente, há a ideia de que a alegria pressupõe a instauração da anarquia como condição *sine qua non*. O verso “Quem manda hoje somos nós, mais ninguém” repete o mote autoritário apresentado na canção anterior. Um autoritarismo cujas ordens são dadas pelo controle internalizado.

Na canção, uma guitarra tocada de modo quase aleatório, destoando com a tonalidade dá início à representação da anarquia. No arranjo, há a predominância da estética Iê-iê-iê cuja regularidade rítmica sugere o controle do pulso da própria anarquia que a canção tematiza.

4.3 – A VOZ QUE CANTA EM DETRIMENTO DO SILENCIAMENTO: UMA HISTÓRIA DE DUPLO SILENCIAMENTO

Quando analisamos os impulsos ideológicos que moveram a “música de protesto”, na ponta de lança da MPB, o Tropicalismo, a Bossa Nova e a Jovem Guarda, os quatro grandes momentos da Música Popular Brasileira nos anos sessenta do século XX, percebemos que, entre os dois primeiros movimentos citados, não há, a rigor, um distanciamento definitivo quanto a esse aspecto. A base intelectual forjada nos movimentos culturais que ajudaram a discutir os rumos para as reformas de base para o país habitava os meandros dos escolarizados.

A distância entre esses movimentos era, sobretudo, de ordem estética. Não obstante algumas rugas de lado a lado, grosso modo, bebiam das águas da mesma fonte. Até a Bossa Nova, movimento musical dos jovens da zona sul carioca, procurou reorientar o alvo da sua consistente formalização estética, permitindo-se devorar pela antropofagia tropicalista.

Entretanto, fora desses meandros, parecia haver um espaço proibido. Uma zona aonde não se pode ir sem pagar o preço da desconfiança e do desprestígio. Um lugar no qual o pensamento organizado parecia não existir; um lugar onde se praticava uma música sem

projeto ideológico, desgraçadamente em tempos de disputas ideológicas, como eram os anos finais da década de 1960.

Em tais lugares, segmentos de músicas populares dos diversos cantos do país e manifestações popularescas faziam coro com a Jovem Guarda e os herdeiros da sua “linha evolutiva”. Esses nichos musicais só eram visitados pela crítica a pretexto de contraste, numa relação em que a “boa” música sobrepujasse a “má”.

A exemplo, Napolitano (2001) discorre sobre a opinião do crítico de Torquato Neto, em periódicos da época, nos quais a crítica à Jovem Guarda era recorrente. Segundo o historiador, o tom das críticas era sempre no sentido de questionamento da qualidade musical praticada no movimento por meio do ataque a sua constituição formal e “pobreza” de conteúdo.

Fazendo coro com outros intelectuais da época, Torquato Neto expunha sua preocupação com a ausência de engajamento político de músicos de segmentos como o da Jovem Guarda, tomada quase sempre como antítese da MPB.

Napolitano (2001) também destaca a preocupação do crítico tropicalista com os arranjos feitos a base de guitarras e teclados, configurando uma arregimentação essencialmente eletrônica, em contraste com a “legitimidade” do violão brasileiro e de outros instrumentos da “autêntica” música brasileira.

Segundo Napolitano, até RV teria sido alvo da crítica incisiva de Torquato Neto por meio da qual aponta a baixa qualidade vocal do cantor (NAPOLITANO, 2001).

Na esteira da crítica feita aos cantores, aos instrumentos e à qualidade formal, Torquato Neto avançava contra o público da Jovem Guarda, afirmando que os mesmos não conseguiam ler os textos das capas dos discos de seus próprios ídolos.

Como contraponto a essa suposta inépcia, Torquato Neto apresenta o trabalho de nomes como Nara Leão, Maria Bethânia, Tamba Trio e Chico Buarque de Holanda, todos abalizados por seu público “alfabetizado” e ligados aos projetos e ideários da Bossa nova, da MPB engajada e do Tropicalismo (NAPOLITANO, 2001).

Na mesma medida, a crítica especializada contribuiu sobremaneira para a construção estética e ideológica dos segmentos musicais intelectualizados em contraste com a ferocidade com que investiam contra outros segmentos ou do silêncio que relegava aos mesmos.

A exemplo, nas fileiras dos promotores do Tropicalismo figuram nomes como o de Augusto de Campos. O poeta concretista escreveu diversos artigos sobre música popular, compilados ainda em 1968 numa obra intitulada *O balanço da bossa*. Nela o crítico apresenta uma visão evolutiva da música popular brasileira percebida a partir do trabalho dos músicos Caetano Veloso e Gilberto Gil, dentre outros (ZAN, 2013).

Enquanto posicionamentos como o de Torquato Neto rechaçavam segmentos tidos como massivos, a crítica intelectualizada produzia, por meio da construção de conceitos, da interpretação construtiva e do desvelamentos das engrenagens linguísticas e musicais, o arcabouço teórico que sustentava o movimento e que, com o tempo, imprimiu nele as senhas para o desvelamento estético (NAPOLITANO, 2001).

Veja-se aí o trabalho da formação e sustentação de um público específico e iniciado, como contraponto ao público “não iniciado” à apreciação de certos valores estéticos em obras cuja potência artística se solidifica pelo poder que o saber engendra. Nas trincheiras construídas contra o poder majoritário do regime político, esse micropoder torna-se estratégico; ponto de referência na luta contra o autoritarismo, mas também espaço de produção de silenciamento de discursos, tais como os discursos presentes nas canções de RV.

Ao mesmo tempo em que construía uma visão heroica do Tropicalismo, no polo positivo da música que se caracterizaria como representativa de nacionalidade afirmativa, Augusto de Campos contribuía, no avesso do seu dizer, que se realizava no silêncio crítico, para a produção e sustentação de um processo de silenciamento que, ao fim e ao cabo, incorreria na negação entre pares, reafirmando o jogo desigual de representatividade nos meandros musicais. Aos segmentos intelectualizados e politizados, o bônus da representatividade afirmativa na cultura nacional; aos demais segmentos, o ônus da crítica mordaz ou do silêncio crítico.

Esse panorama termina por gerar fatos que contribuíram sobremaneira para distanciamentos entre os segmentos musicais. Araújo (2015) relata diversos casos em que o prestígio dos segmentos intelectualizados rechaçava a música “brega”, ainda no início da década de 1970, a qual pode ser considerada uma das variantes da Jovem Guarda (ZAN, 2013). A respeito disso o autor relata a participação do cantor Agnaldo Timóteo no palco do programa *Som Livre Exportação* no início dos anos 70. Estrelado por Elis Regina e Ivan Lins, representantes da “legítima” MPB, a TV Globo apresentava nas noites de quarta-feira jovens revelações dos festivais da música popular como Gonzaguinha e Aldir Blanc. Embora o programa declarasse apoio a todas as manifestações da música brasileira, seus organizadores procuravam afastar nomes como Waldik Soriano e Paulo Sérgio, cantores de baladas românticas popularizadas pelo rádio. Na filtragem dos artistas para o programa, apenas faziam concessões a alguns, tidos como representantes da legitimidade brasileira como Jararaca e Ratinho, Tonico e Tinoco e Milton Nascimento.

Embora o programa não fosse realmente “livre”, uma noite o programa extrapolou a quota de concessão levando ao palco o então polêmico Agnaldo. Naquela noite o cantor levou a maior vaia de sua carreira. O público universitário recebeu com indignação e violência a apresentação do cantor por desconsiderar sua música no contexto da exigência da representatividade musical do país. No episódio, nem a solidariedade de Elis Regina ao cantor serviu para consolar o choro e aplacar a revolta.

Fato é que, depois do episódio, Agnaldo cancelou sua participação no VI Festival Internacional da Canção e também o show na Boate Sucata, na época um tradicional reduto de artistas da MPB na Zona Sul do Rio de Janeiro (ARAÚJO, 2015). Veja-se aqui o público a orientar o estilo musical e a construir os espaços de circulação das obras a partir da reconfiguração dos lugares de prestígio.

Paulo Sergio de Araújo (2015) relata, ainda, o caso do cantor e compositor Claudio Fontana em sua tentativa de substituir Nara Leão no Show Opinião. Em 1968, o artista maranhense, então com 22 anos, trabalhava como taquígrafo e tentava a carreira musical. Embora fosse amigo conterrâneo de José Cândido, autor da canção *Carcará*, uma canção icônica do show, Fontana foi preterido. Não havia, supostamente, uma identificação do artista com o contexto político e ideológico sob o qual o Show Opinião

se fundara. Para o Show foi escolhida a voz de Maria Bethânia, relacionada ao campo da MPB em sua face engajada.

Araújo aponta que Claudio Fontana pouco sabia, à época do Show Opinião, do conteúdo ideológico do espetáculo. O artista só se lembra de ter deparado algumas manifestações estudantis, quando trabalhava numa exportadora da Lapa e morava numa quitinete próxima do prédio da UNE. O cantor declara que se lembrava dessas manifestações por, muitas vezes, ter de voltar para casa a pé, por conta de restrições à circulação dos ônibus (ARAÚJO, 2015). Veja-se aí a seleção de artistas determinada pelo conteúdo ideológico da obra no calor da cultura engajada no final dos anos de 1960.

Assim como o discurso da censura no governo militar não permite que certa música de resistência circule pela sociedade brasileira, os segmentos musicais que se amalgamaram no Tropicalismo no final dos anos de 1960 buscaram cindir suas fronteiras, fazendo com que a música produzida por alguns artistas sofresse duplamente os efeitos da política do silenciamento.

Ao preterir o disco de RV, embora ele apresentasse uma evidente identificação com a estética tropicalista, o imaginário social considera o silêncio como uma condição subalterna em relação àqueles que empunhavam o “direito” de cantar.

A ideologia da construção de lugares de silêncio, muito comum às sociedades contemporâneas, se expressa pela urgência do dizer e pela profusão de linguagens a que estamos submetidos no cotidiano. Paradoxalmente à operação de construção e multiplicação de signos visíveis e audíveis, no *front* da cena tropicalista, as forças que trabalharam para cindir o campo musical terminaram por restringir a validade estética desses signos dado ao relevo conferido a outros elementos constituintes do campo.

As formações imaginárias que orientaram a construção ideológica que terminou por preterir o trabalho de RV não permitiram que a voz do cantor soasse no contexto tropicalista. Então, não poderia soar naquele contexto qualquer canção sem voz, uma vez que o artista decidiu cantar num espaço onde os sentidos pretendidos se recusaram a atravessar a corporeidade que se projetava na voz. Ironicamente, na profusão da expressão tropicalista, a performance vocal do artista não alcançou êxito.

Nesse raciocínio, ficaram silenciadas canções que tematizaram a utopia de cantar em tempos incertos como *Esperança de cantar*, de Chil Debert e Eduardo Araújo:

“Eu venho aqui para trazer o meu cantar
Eu venho triste, mas eu tenho o meu lugar
Mas eu não choro, pois o sol secou meu pranto
E o encanto que eu tinha já não tenho pra cantar

Mas mesmo assim eu canto a sorte desta vida
Pois sorte e morte lá são coisas de cantar
Eu canto assim pois nada espero
Pois senão me desespero
De não ter na vida o que se esperar (...)

A canção *Menina de Trança*, de Flavia e Hédys apresenta a mesma temática, recorrente nas canções de protesto da época:

“Dança na moda, roda menina
Pra quem chora mostra esse encanto
Seu riso você oferece
a gente se esquece, da dor
Demora o tempo o quanto é preciso
Um sorriso é prenda que agrada
Acena o laço da trança e abraça na dança o Amor (...)

Os elementos utópicos presentes nessas canções, em que o canto é capaz de arregimentar forças para combater as agruras da vida, as aproximam de canções como *Olê, olá*, de Chico Burque, em que pese diferenças formais.

“Não chore ainda não
Que eu tenho um violão
E nós vamos cantar
Felicidade aqui
Pode passar e ouvir
E se ela for de samba
Há de querer ficar (...)

O processo de silenciamento entre pares, configurando um duplo silenciamento oferece uma leitura ao jogo de forças no interior dos segmentos musicais e entre os segmentos musicais. Em tal situação, a história tende a realizar o apagamento de obras e artistas, terminando por determinar a validade de sua arte.

4.4- CANTANDO EM SILÊNCIO: ESTRATÉGIAS CONTRA O SILENCIAMENTO

Em seu trabalho crítico *Protesto e o novo romance brasileiro* (2000), Malcolm Silverman aponta o absurdo plausível e o surrealismo como comportamentos do gênero

romance em relação à atmosfera gerada pelo AI-5 em que o artista busca num só movimento subverter e denunciar.

O crítico aponta deslocamentos de várias naturezas os quais o romancista do período teve de promover para garantir o cumprimento da expressão artística. Ao visitar a produção romancista do período entre 1968 e 1978, Silverman encontra um deslocamento cronológico em obras como *Farda Fardão, camisola de dormir*, de Jorge Amado, pelo qual a narrativa ronda o período de exceção deslocando-se para a década de 30, numa referência à atmosfera similar à da ditadura militar, de incisivo controle social por parte do Estado. Um deslocamento de natureza espacial também é percebido na obra *Meu tio Atahualpa* de Carvalho Neto. Entretanto, é singular o deslocamento particular de episódios da ditadura, como nas obras de Antonio Callado, de Carlos Heitor Cony, Josué Guimarães e Paulo Francis, entre outros. Onde se pode ver certo senso documentar, em contraste com o absurdo e o insólito presentes nas narrações em que se vê o incomum como o usual e o inesperado como lugar-comum.

“Não causa surpresa, assim, que o humor seja abundante em cada uma das obras, mostrando um comportamento antissocial imutável, marcado por cenas de abuso sexual, violência, tortura e morte. As afinidades entre os mundos disparatados são, paradoxalmente, tantas que o mimético é, desconfortavelmente, parecido com o original, e igualmente ilógico.” (SILVERMAN, 2000, p. 312)

O que se percebe é uma profusão de obras que se valem dos recursos da paródia, carnavalização, trocadilho, do sarcasmo, do bom-humor, de cenários factuais, interlúdios eróticos, uso copioso da linguagem chula e humor cáustico atuando, em última análise, na revisão da história política brasileira.

O que se dá nessa parcela do romance brasileiro conjumina, *mutatis mutandis*, com certa música do final dos anos de 1960 cuja feição mais bem acabada é o Tropicalismo.

Em 1968, ano em que RV produziu a obra que é objeto da nossa análise, o Tropicalismo ocupava a cena cultural propondo um comportamento musical performático capaz de dar vazão à potência expressiva dos jovens dos grandes centros, sobretudo no contexto de acirramento da censura pelo regime militar. Dado ao trabalho da crítica, o movimento se tornou um lugar de aglutinação do debate sobre as questões sociais, uma vez que, agora, as velhas questões ideológicas podiam ser revitalizadas pelo novo e vigoroso repertório de recursos estéticos.

Com efeito, assim como RV, muitos artistas da época foram seduzidos pela experiência estética tropicalista, no calor da hora do cerceamento da expressão engajada e do esmaecimento do fôlego da Jovem Guarda. Em 1969, os irmãos Dom e Ravel, dois jovens e desconhecidos cantores da música jovem, tinham suas composições românticas gravadas por expressivos nomes da Jovem Guarda, como Jerry Adriani, Wanderley Cardoso e Wanderléia. Naquele ano, por ocasião da preparação do primeiro disco da dupla, os produtores da RCA, tentando aproveitar o vazio deixado por Caetano e Gilberto Gil, ausentes da cena musical brasileira pelo exílio forçado em Londres, intentaram lançar Dom e Ravel como novos astros tropicalistas. No disco, uma das faixas, *Desvio Mental*, apresentava uma letra insólita, repleta de aliterações adensadas por arranjos de guitarras e vozes distorcidas ao estilo dos Mutantes (ARAÚJO, 2015). Naturalmente, por conta do policiamento ideológico atuando nas fronteiras do movimento, o qual buscava impedir que alguns artistas ascendessem à esfera do prestígio cultural, como vimos anteriormente, o disco dos irmãos Dom e Ravel fracassou e foi ridicularizado pelo sistema tropicalista e pelo sistema da música de mercado no qual vinham se inserindo. Afora o silenciamento sofrido pela dupla de cantores, inclusive da parte de seus próprios pares, o episódio ilustra a projeção do Tropicalismo nos meios musicais.

Essa abertura ao Tropicalismo não se deu apenas por conta da sua posição de intersecção ideológica entre os polos “intelectualizado/engajados” de um lado e “reacionários” de outro. O Tropicalismo está na base de uma combinação estética que apresenta um código musical aberto que não privilegia o conteúdo em detrimento da forma musical, como na MPB engajada (NAPOLITANO, 2001). A forma musical materializada no arranjo ascende ao primeiro plano, contribuindo para a construção de sentidos cifrados. Assim, a coerência musical não repousa apenas nos elementos internos da obra, mas na sua relação com o todo da linguagem. As ambiguidades das obras pressupõem uma nova perspectiva de escuta. Interessa-nos, aqui, que o Tropicalismo nos remete à natureza fugidia dos sentidos.

Ainda que os discursos do poder majoritário tenham atuado para tentar apagar os demais discursos de poder em suas microrrelações, a natureza dessas microrrelações não permite um fechamento absoluto. Suas fronteiras são frágeis e intercambiáveis entre si. Através dessas fronteiras os discursos se cruzam, ainda que os poderes se esforcem para

fazer seu sistema de verdade se sobrepor aos demais. Nessa perspectiva, o Tropicalismo se apresentou como lugar de manifestação de discursos como contrapartida a imposições dos discursos do Estado.

Por meio do Tropicalismo, no mesmo movimento em que se afloram os discursos da resistência ao poder do Estado, outros sentidos são produzidos no entrecruzamento de diversos lugares de discurso. É por meio da compreensão do entrecruzamento desses lugares de discurso que poderemos entender como, ao fim e ao cabo, os sentidos que escorrem da obra de RV produzida em 1960 nos deixam evidenciar que, ao constatarmos o trabalho dos processos de silenciamento conferidos a sua obra, colocamos as condições para a construção de novos sentidos, fazendo com que essa obra passe a significar num outro lugar que não aqueles pelos quais se dá o silenciamento.

Na cena tropicalista, recursos como a paródia podem ser tomados como lugares de significação que atuam para além do estabelecido pelas relações de poder em funcionamento no interior da sociedade.

Como aponta Linda Hutcheon em sua *Teoria da paródia*, “(...) a paródia é neste século, um dos modos maiores da construção formal e temática de textos. E, para além disto, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas” (HUTCHEON, 1985 p.11).

Para Hutcheon, o conceito de paródia na modernidade é uma atitude que se situa não somente no pastiche e na ridicularização do modelo, mas principalmente na sua reverência, por conta de certa fascinação por modelos consagrados que assimilam um anti-naturalismo e uma leitura crítica da realidade. A Paródia desvia-se da norma estética do modelo, mas inclui simultaneamente essa norma em si, como material de fundo. O resgate da memória desse material de fundo contribui para a constituição do posicionamento ideológico do texto paródico (HUTCHEON, 1985).

É essa a perspectiva da qual olhamos para a obra de RV lançada em 1968. Ali a paródia de canções conhecidas dentro e fora da cena tropicalista apresenta-se como um recurso discursivo capaz de dialogar com um fazer artístico que carrega pela releitura de outras canções um caráter crítico.

Uma vez que os discursos podem se tocar (FOUCAULT, 1997), é pertinente pensar que o elemento paródico presente nas canções de RV tratadas neste trabalho também reivindica certa autoridade de uma arte crítica diante da rarefação de sentidos num período de controle de circulação de discursos. Isso só é possível porque a paródia é um recurso crítico por natureza (ARAGÃO, 1980).

Para pensarmos a paródia como engrenagem capaz de mobilizar uma inteligência crítica, cumpre pensá-la como uma engrenagem capaz de compreender a força do aspecto novo, vigente, na reconstrução do ultrapassado, o aspecto retomado. É essa a inteligência que aponta para a possibilidade de transformação do presente provocando uma abertura, um rasgo nas formações discursivas capaz de propiciar, por fim, novos lugares de discursos para certos cantares interditados.

Quando vislumbramos algumas canções de RV presentes na obra de 1968 pelo viés da paródia, flagramos um gesto crítico em funcionamento capaz de propor uma reflexão sobre a sociedade brasileira do final dos anos de 1960. Isso se dá pelo trabalho do desmonte do instituído cuja compreensão requer uma quebra de contrato com a tradição e conseqüentemente a mobilização de novos sentidos.

Por meio da paródia nos abrimos a uma terceira realidade que não é nem a do contexto nem a do elemento parodiado. É um discurso ficcional sobre material parodiado; é uma ficção da ficção, por assim dizer, realizando artisticamente o que outros tipos de crítica estabelecem por outros meios (ARAGÃO, 1980). O discurso da paródia não é direto, literal; pressupõe uma inteligência capaz de estabelecer um determinado pacto com a linguagem; capaz de perceber o *nonsense* e a ironia como estruturas transpassadas por um projeto crítico forjado na astúcia do desmonte de uma ordem estabelecida.

A paródia nos propicia vislumbrar dois contextos de enunciação, cada um deles com seus diferentes sujeitos. Desse modo, o texto parodiado está sempre presente de algum modo, justaposto ao novo, promovendo um diálogo entre os sujeitos; entre diferentes discursos.

Ao mesmo tempo em que refletem seu momento histórico, as canções de RV presentes no projeto de 1968 carregam significados anteriores, atualizados por uma memória, que recupera o gesto simbólico do discurso de canções de diferentes períodos e contextos,

produzindo novas apreensões. Assim, um novo *corpus* se constrói a partir do antigo ou de outro. Entretanto, não há, aí, uma relação de subordinação, mas de diálogo (BAKHTIN, 1997). Para Bakhtin, novos discursos sempre se fundam em contrapartida a discursos anteriores numa relação dialógica. Nessa relação subjaz um discurso entrelaçado e interpenetrado por diversas “vozes” sociais que aparecem em citações, alusões, assimilações e incorporações, resultando, em última análise, em discursos que, inconclusos, movimentam-se entre o passado e o presente e entre outros discursos.

Para Bakhtin, o discurso só se constitui enquanto discurso porque se permite estar na cadeia do interdiscurso. Os discursos se tocam pelo trabalho expressivo da arte, que pressupõe a mobilização de uma inteligência crítica mobilizada pela forma paródica.

A paródia é uma forma singular de um dizer particular que busca, na verdade, atingir a esfera do coletivo, do social. Vai da esfera privada, de um projeto particular à esfera pública. Sob sua forma ficcional a paródia é capaz de inscrever uma canção a partir do universo da ficção ao universo da história, pois é na história que, por fim, se darão seus efeitos.

É importante para nossa perspectiva de análise tratar do conceito de carnavalização, sobretudo o que se estabeleceu a partir da visão de Bakhtin em sua obra *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1997). O nosso objetivo é acompanhar a ideia do carnaval estudado por Bakhtin até a concepção da carnavalização que aporta na arte. Sobre o carnaval, o crítico escreve:

É uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações, dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares. O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas. Essa linguagem exprime de maneira diversificada uma cosmovisão carnavalesca una, que lhe penetra todas as formas. É a transposição da linguagem do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura. (BAKHTIN, 1997, p.122)

Para Bakhtin, o carnaval surgiu como uma manifestação popular, onde as pessoas se distanciam de todo e qualquer modelo imposto pela ordem social. Assim, “o carnaval aproxima, reúne e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, a sabedoria com a tolice, o bem ao mal e o sério ao cômico” (Bakhtin, 1997 p.123).

Para o autor, tudo isso engendra a ideia de profanação que se dá pelos sacrilégios e indecências carnavalescas que se relacionam com a força produtora da terra e do corpo, e pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas. O carnaval, para Bakhtin, mais do que uma reação individual a um evento cômico isolado é a representação de uma alegria universal capaz de gerar um tipo especial de riso festivo ao qual todos estão sujeitos.

Para Bakhtin, o carnaval tem múltiplas faces. Ele pode ser textual; quando é idealizado a partir de um texto original. Pode ser intertextual; ao pressupor variadas formas de interpretação dessa ideia original e contextual; por estar inserido no contexto social. A carnavalização pode alcançar ainda uma dimensão metodológica quando se presta ao estudo dos textos literários e mesmo da cultura de um povo, para se auscultar os efeitos cômicos e parodísticos incorporados no inconsciente popular (SANT'ANNA, 2002).

No carnaval todos os homens são iguais. As hierarquias são desfeitas gerando o efeito da familiarização que promove a aproximação incondicional entre as pessoas. A excentricidade relacionada à cosmovisão carnavalesca traz à tona os aspectos ocultos da natureza humana, revelando-se uma “válvula de escape” a tudo o que é reprimido e censurado no homem. Essas categorias; a profanação, a excentricidade e o livre convívio familiar contribuíram, segundo Bakhtin, para aproximar a arte do seu público, podendo este se identificar naquela.

A presença constante do elemento cômico é uma característica apontada por Bakhtin cujo efeito de comicidade é obtido através de recursos retóricos presentes na sátira e na paródia.

Outra característica levantada por Bakhtin parte de uma preocupação filosófico-ideológica. A ideia consiste em que a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura sejam interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma idéia filosófica. Através de uma ironia, por exemplo, as ideias filosófico-ideológicas são externadas com o objetivo de testar a reação do público. O diálogo filosófico, o simbolismo elevado e o fantástico aventureiro apresentam-se como elementos dissonantes combinados na carnavalização.

Outra característica da arte carnalizada é a sincrese ou o sincretismo; a confrontação de diversos pontos de vista sobre um determinado assunto. São posições que se contrapõem e se confrontam nas questões da vida. Nessa seara, o fantástico experimental é mais uma característica apontada por Bakhtin. Essa característica se dá através do mítico, do ficcional e do real que são colocados num plano atemporal. A exemplo, na literatura, as personagens podem apresentar estados psíquicos anormais ou não habituais, perdendo seu lugar no mundo. Podem aparecer acometidas de devaneios, sonhos e loucuras. As personagens podem aparecer cindidas, divididas em si mesmas.

Bakhtin aponta, ainda, na análise da carnavalização que faz a partir da literatura, uma tendência a certa infração às regras do “bom-tom”. Para ele, há nessa literatura uma predileção por cenas de escândalo, por cinismo, por palavras inconvenientes, por condutas excêntricas, por resoluções e manifestações deslocadas, extravagâncias e ainda uma variedade de infrações ao curso normal e ao “bom tom” dos acontecimentos bem como às normas estabelecidas de conduta. Na mesma medida, há uma tolerância à irrespeitabilidade dos acontecimentos e às irresponsabilidades das ações humanas, ficando livre a conduta humana das normas e das motivações pré-determinadas.

Para proveito de nosso raciocínio, destacam-se, ainda, do que foi arrolado por Bakhtin, os contrastes violentos nos quais a literatura carnalizada “joga” com transformações bruscas, reviravoltas, alto e baixo, aproximações inesperadas de objetos afastados, entre outros.

A partir da visão de Bakhtin, a arte carnalizada caracteriza-se, também, pela presença dos elementos de utopia social. A utopia aparece como necessária e inseparável dos outros elementos. Ela é a base que sustenta a possibilidade do jogo carnavalesco. A utopia recria o mundo numa realidade sempre diversa e sempre possível. Para nós é importante citar, ainda, a presença dos gêneros “intercalares” que podem realizar-se em notícias, cartas, discursos de oradores, entre outros, que podem permear os elementos composicionais das obras.

Dos elementos da carnavalização arrolados por Bakhtin, interessam-nos também a opção pelos problemas sócio-políticos contemporâneos que as obras podem apresentar. É possível às obras carnalizadas a polêmica social aberta ou dissimulada com as mais diversas instâncias da cultura. Nas obras podem figurar personalidades ilustres,

pensadores de todas as esferas da vida social e ideológica. Pode-se perceber alusões a acontecimentos grandes ou pequenos da época. Há uma preocupação com a compreensão de novas disposições na evolução da vida cotidiana, assim como por mostrar diversos tipos sociais de todas as camadas da sociedade.

A carnavalização estabelece um paradigma no qual a vida é deslocada de seu curso habitual. Há, por meio do seu trabalho, um deslocamento para fora da ordem estabelecida pelas relações de poder nas disputas sociais. Ela pode ser entendida, assim, como um instrumento que realiza a abertura por onde os sentidos escorrem para outros lugares de significação fugindo à desdita das políticas do silenciamento.

Nessa perspectiva, a obra de RV em questão, mediada pela estética tropicalista na qual a expressão não privilegia a mensagem em detrimento da forma, apresenta uma série de elementos pelos quais o silenciamento imposto à voz e à corporeidade do cantor, tanto por seus pares quanto pelo poder que imbricava o jogo mercadológico e as políticas culturais de um Estado autoritário, pode ser rompido pelos sentidos que escorrem nos vãos criados pelo jogo discursivo da própria obra relegada ao silêncio.

Poderíamos, então, pensar em algumas canções do disco de RV de 1968 em que a predominância de alguns elementos composicionais, mediados pela estética tropicalista, movimentam os sentidos de modo a promover um rasgo nas formações discursivas, fazendo com que os mesmos passem a significar a partir do lugar de silenciamento onde autor e obra se mantinham em suspenso.

Autor e obra começam a ganhar feitiço a partir do recurso irônico do ruído que quebra o efeito harmonioso da canção sem conflito (WISNIK, 1989). O ruído promove uma fissura na estrutura harmônica da canção e, ao fazê-lo, pressupõe que ela não deve permanecer no lugar onde se põem as canções harmoniosas e regulares, em acordo com as demais estruturas disciplinadas segundo o sistema na qual se inserem.

A canção *Espelhos quebrados*, de RV e Saccomani, detona, pelo recurso da ironia, a produção e a recepção da obra, pondo em desacordo todo o sistema:

“Sinto as nuvens de papel
Hoje um carro sobe ao céu
O sapato é de jornal
Mas o incenso é nacional

Vem me dizer se a cadeira vai morrer
De tédio, sozinha, sem você
Morrer de tédio, sozinha, sem você

O amarelo fica azul
E os habitantes vão pro sul
Sinto a vela se apagando
E os marcianos vêm chegando

Vêm sem saber se a cadeira vai morrer
De tédio, sozinha, sem você
Morrer de tédio, sozinha, sem você

Sinto as nuvens de papel
Hoje um carro sobe ao céu
O sapato é de jornal
Mas o incenso é nacional

Vem me dizer se a cadeira vai morrer
De tédio, sozinha, sem você
Morrer de tédio, sozinha, sem você

O amarelo fica azul
E os habitantes vão pro sul
Sinto a vela se apagando
E os marcianos vêm chegando

Vêm sem saber se a cadeira vai morrer
De tédio, sozinha, sem você
Morrer de tédio, sozinha, sem você”

De chofre, canção é introduzida por um turbilhão de ruídos de espelhos sendo quebrados. Os sons desagradáveis pressupõem uma quebra na expectativa agradável que se espera da canção, levando sua escuta possível imediatamente a um outro lugar. O ruído dos espelhos quebrados é o som capaz de desorganizar outros sons pela reorganização de uma cadeia na qual todos os demais sons são postos em suspenso. Uma vez que a margem de separação entre som e ruído ou a passagem de um elemento a outro pode variar de acordo com a cultura que os produz e pratica (WISNIK, 1989), numa sociedade altamente autoritária como a nossa, sobretudo nos ácidos tempos de um regime político repressor, o ruído pode ser tomado como altamente transgressor.

O ruído de espelhos sendo quebrados funcionando como introdução na estrutura da canção tem a sua possibilidade de realização como um artefato musical somente porque se pretende acolhido por uma estética que seja válida no universo musical vigente, do contrário, a canção de RV jamais poderia ser considerada uma canção, quando muito, poderia ser tomada por uma estupidez sem sentido algum. Entretanto, uma vez que a

forma musical tropicalista ascende ao primeiro plano da linguagem, passando a ocupar o mesmo plano da mensagem, a canção *Espelhos quebrados* passa a reivindicar um sentido, promovendo, para tanto, o estabelecimento de outros lugares de sentido.

O *nonsense* da letra da canção tem a sua importância abrandada no jogo de predominâncias que a canção promove para significar. Versos como “Vem me dizer se a cadeira vai morrer / De tédio, sozinha, sem você”, reclama uma perspectiva que considera o elemento insólito da psicodelia funcionando também como ruído. Porém aqui, diferentemente do “borrão” formado pela sobreposição de eventos parecidos, como vimos anteriormente, o ruído provocado pela letra de canção compõe o todo pela sua unicidade a qual reclama uma compreensão. Tal compreensão, entretanto, só faz sentido no todo da linguagem que a canção engendra.

A orquestração de cordas e metais assoma imediatamente depois do som dos espelhos sendo quebrados para compor a base harmônica que lança falsamente um efeito de retomada da harmonia na canção. Entretanto, é sobre essa harmonia que a voz do cantor desfia a letra insólita. Nesse ponto, a suavidade da voz opera em harmonia com o arranjo, compondo um todo de estranhamento provocado pela quebra de expectativa anterior.

A canção *Silvia, 20 Horas, Domingo*, de Ronnie Von, é uma canção em que o “borrão” discursivo do mote do relacionamento amoroso é apagado pela paródia e pela carnavalização:

“Bar Pires, Bar Pires
Um bar pra frente
Um bar que é quente
A onda na Augusta é comer e beber
Só no Bar Pires

[Entre você também na onda do Bar Pires
Comes e bebes bem cafonas no coração da Augusta]
Bar Pires, Bar Pires
[Augusta, quase esquina Jaú]

Que alegria você estará comigo
Domingo que vem
Ficaremos sorrindo
Eu darei com carinho uma flor pra você
Pra lembrar marquei na agenda,
Silvia, não esquecerei...

Silvia 20 horas domingo
Silvia 20 horas domingo

Silvia 20 horas domingo

Foi tão bom eu ter lhe encontrado
 Que eu vivo ansioso a esperar
 Que a semana passe depressa
 Pra de novo lhe encontrar
 Não esquecerei...

Foi tão bom eu ter lhe encontrado
 Que eu vivo ansioso a esperar
 Que a semana passe depressa
 Pra de novo lhe encontrar
 Não esquecerei...

Silvia 20 horas domingo
 Silvia 20 horas domingo
 Silvia 20 horas domingo

Silvia 20 horas domingo
 Meu bem
 Quero lhe dar um milhão de rosas
 (A mesma praça...
 Meu bem)
 Silvia!!!

A canção é introduzida por um jingle de um bar desfocando o mote do possível encontro amoroso entre o eu-poético e Silvia, seu objeto de desejo amoroso. O jingle seguido do spot comunicando o local do referido bar compõem a atmosfera do encontro, lançando nela a percepção do mundo ao seu redor. Entretanto, esse elemento do mundo exterior não integra a mensagem, tampouco o arranjo central da canção. Ele surge numa colagem de elementos em que as partes, aparentemente desconexas e retalhadas, reclamam, de imediato, o todo da significação.

O refrão “Silvia 20 horas domingo” ganha um sentido novo ao ser acompanhado de “não esquecerei”; numa alusão ao reforço mnemônico em que o eu-poético reafirma não se esquecer do encontro. Assim, o refrão serve, ao mesmo tempo, como reforço do mote da canção e como elemento formal de composição na singularidade da canção.

A ironia está presente na evocação da memória discursiva das canções *A praça* e *Meu bem*, os maiores sucesso da carreira de RV cujo mote tratava justamente de encontros e realizações amorosas. O refrão das canções é sugerido de forma deslocada no final da canção, ao mesmo tempo em que timbres de piano recortam a harmonia em ruidosa sobreposição. Assim, a mensagem das canções parodiadas aparece subvertida. Já não é possível mais atualizar o sentido predominante das canções parodiadas, passando os mesmos a outro lugar de significação no qual, pelo trabalho da ironia, põem a nu um

questionamento do eu-poético em relação a compromissos com encontros amorosos e validade da constituição do próprio par amoroso.

Veja-se aí um desalento em relação aos fatos da vida, uma descrença na sua regularidade. Essa condição de criticidade é a matriz do sentido que escorre do rasgo promovido pela paródia no discurso da tradição incontestada do par amoroso, símbolo do poder familiar e núcleo duro do autoritarismo.

A obra de RV em análise apresenta algumas vinhetas a partir das quais se poderia pensar num projeto ordenado onde cada elemento desempenhasse uma função. Entretanto, não há relação direta entre algumas vinhetas e as canções que as precedem ou sucedem. O que fazem tais vinhetas é romper com a linearidade convencional entre as canções apresentadas em faixas lineares.

Com efeito, a vinheta que parodia a canção *lábios que beijei*, de J. Cascata / Leonel Azevedo, embora tematize com humor os desencantos com os modelos passadistas de amor, funciona mais como um elemento de quebra de expectativa do que como uma construção paródica. O mesmo acontece com a vinheta “Varte, traz as porpeta!”. Essa aproximação carnalizada de objetos afastados e inusitados surge para tentar alinhar a obra com a ideia de um projeto tropicalista, tal qual a profusão de cores e formas que a capa do disco apresenta. Entretanto, o que fazem é justamente reafirmar a falta de um projeto, pelo que podemos inferir que, no processo de criação da obra, o que se tentou foi a replicação de um “modelo”, o que, por fim, a maioria das canções termina por representar o Tropicalismo pelo avesso.

CONCLUSÃO

O estudo da voz é fundamento à construção de uma teoria capaz de pensar, ao mesmo tempo, a materialidade que ecoa na emissão pelo cantor no gesto da performance em suas injunções de corpo e em sua relação com o discurso em suas diversas implicações com a história.

No tocante a sua relação com a corporeidade, a voz pode ser tomada como uma manifestação conjunta de um feixe de estímulos que atende aos impulsos do corpo. Tal impulso que realização a exteriorização do corpo em voz apresenta certas características que são apanhadas pela teia dos discursos em funcionamento na sociedade.

Numa sociedade autoritária, podemos ver mais facilmente o funcionamento de uma estrutura como a voz cantada junto aos discursos. Ora essa voz soa de dentro dos discursos, ora soa de fora, incorrendo, nessas circunstâncias, no seu sucesso ou no seu fracasso.

O período do regime militar, cujo exercício do autoritarismo marcou indelevelmente a história recente do Brasil, é o cenário onde se pode perceber que efeitos a censura produziu sobre as vozes que foram censuradas ou não.

Assim, depreendemos que a obra de RV, de 1968, apresentou uma voz impossível de ser facilmente alcançada pelos discursos que circulavam na Canção Popular brasileira da época.

Não cumpre que venhamos, como já dissemos, pleitear a inscrição da referida obra de RV na estética tropicalista. Há incompletudes estancando os rios cujas águas transbordam sem afluentes definitivos. Por sua vez, é justamente essa incompletudo que nos interessa. É justamente a partir dela que o silenciamento se fez possível tornando-se

matéria dessa reflexão. Não fossem as fissuras abertas nos discursos que permeiam a obra não poderíamos propor uma visada sobre suas possibilidades e impossibilidades.

Na compreensão dos processos de silenciamento, o mapeamento de forças no interior da sociedade é o exercício pelo qual pudemos flagrar o trabalho do autoritarismo construindo suas amarras nas quais se prendem autor e obra; RV e sua singular obra produzida em 1968. Nesse contexto, as injunções do mercado terminam por sequestrar seu canto, sua voz e sua corporeidade, limitando a circulação dos sentidos ali presentes.

No jogo discursivo que cada lugar de discurso engendra, na sociedade de diversas configurações de poder, a própria segmentação ideológica da Canção popular dos anos de 1960 e 1970 produziu nichos de circulação de artistas e suas obras os quais terminam também por silenciar alguns em detrimentos de outros.

O silenciamento é, em última forma, nocivo à expressão artística, dada à atuação do aspecto político pelo qual o ser humano se organiza socialmente e, ao mesmo tempo, da ausência dele.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, T. V. O corpo do som: notas sobre a canção. In: Claudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda Teixeira de Medeiros. (Org.). **Palavra cantada; poesia, música e voz**. 1ª ed., Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, v. 01, p. 316-326.

ALMEIDA, T. V. A voz como provocação aos estudos literários. In: **Outra Travessia**, v. 11, p. 115-119, 2011. ALMEIDA, T. V. A voz no arquivo digital. **Texto Digital**, (UFSC), Florianópolis, v. 9, p. 20-34, 2013.

ANDRADE, Mario de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1962.

ARAÚJO, Paulo César. **Eu Não Sou Cachorro, Não! Música popular cafona e ditadura militar**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas (Coleção Os Pensadores)**. Tradução de José Lino. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BOSCO, Francisco. “Cinema Canção”, In NESTROVSKI, Arthur (Org.). **Lendo Música: 10 ensaios sobre 10 canções**. São Paulo: Publifolha, 2007.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1987.

BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos *In A economia das trocas simbólicas*. Org. Sergio Miceli. 7ª Ed., São Paulo: Perspectiva, 2011.

BRANDÃO, Helena N. **Introdução à Análise do Discurso**. São Paulo: Pontes, 1993.

BUDÁSZ, Rogério (Org.). **Pesquisa em Música no Brasil: Métodos, Domínios**, Goiânia: *Perspectivas*, ANPPOM, 2009.

CALABRE, Lia. **Política cultural no Brasil: um breve histórico**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas: antologia crítica da moderna música popular brasileira**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania cultural: O direito á cultura**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de C. P. B. Mourão et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

COUTO, Adolpho João de Paula. **Revolução de 1964: a versão e o fato**. Porto Alegre: Editora Gente de livro, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Suely Rolnik. - São Paulo: vol. 4 / Ed. 54, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Tratado de nomadologia: A máquina de Guerra. Trad. Peter Pál Palbrt In **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. Ed. 34, São Paulo, 1997.

DINIZ, Júlio. Música Popular – Leituras e desleituras. In: **Literatura e Mídia**. orgs. Heidrun Krieger Olinto e Harl Erik Schollhammer. São Paulo: Loyola, 2002.

FERREIRA, M. O argonauta Caetano Veloso. In DAGLIAN, Carlos (org.). **Poesia e música**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

FINNEGAN, Ruth. “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?” In MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. **Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: Faperj; 7 Letras, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir** – Nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramalho, 20ª ed., Editora Vozes, Petrópolis, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 11ª ed., Rio de Janeiro: Graal, 1997.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

FROES, Marcelo. **Jovem Guarda: Em Ritmo de Aventura**. São Paulo: Editora 34, 1ª ed., 2000.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GIL, José. Ritornelo e imanência. In **Nietzsche e Deleuze – Jogo e música**. Orgs. Daniel Lins, José Gil. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. Pensar **La música desde America Latina**. 1ªed., Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2013.

GUERREIRO, Antonio. Luiz Cesar Pimentel. **Ronnie Von – O príncipe que queria ser rei**. São Paulo: Editora Planeta, 2014.

HANAUER, Jeane Maria. Sexo seguro/voto seguro: a questão do sentido. In. INDURSKY, Freda e LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina. **Os múltiplos territórios da Análise do discurso**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1999.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

MACHADO, Divaldo Caldas. Dulcina Tereza Bonati Borges **Tropicália, o olhar do Pasquim**. Revista da Católica, Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 135-146, 2009.

MENEZES BASTOS, Rafael de. **A origem do samba como invenção do Brasil**. Disponível em: <http://docslide.com.br/documents/menezes-bastos-a-origem-do-samba.html>

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MELLO, Zuzi Homem de. **A Era dos Festivais – uma parábola**. Editora 34. São Paulo, 2003.

MIRANDA, Dilmar. **Carnavalização e multidentidade cultural: antropofagia e tropicalismo**. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 9(2): 125-154, outubro de 1997.

MORICONI, Ítalo. **Como e porque ler a poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção –Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. Campinas: UNICAMP, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. **A arte engajada e seus públicos**. Disponível em: bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/download/2141/1280.

NEDER, Álvaro. A invenção da impostura: MPB, a trama, o texto. In **Leituras sobre música popular – Reflexões sobre sonoridades e culturas**. Orgs. Emersom Giumbelli, Júlio Cesar Valadão Diniz, Santusa Cambraia Neves. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 1999.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **As formas do silêncio.- no movimento dos sentidos**. Campinas, S. R: Editora da Unicamp, 1997.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso e texto**. Formulação e circulação dos sentidos. Campinas-SP, Pontes, 2001.

PAES, Maria Helena Simões. **A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política**. São Paulo: 4ª ed., Ática, Série Princípios, 1997.

Paz, Octavio. **O Arco e a Lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso - uma crítica à afirmação do óbvio**. Trad. Eni Pulcinelli

PESSOA, Fernando Mendes. Da linguagem, poesia e filosofia. In **Poesia: Horizonte & Presença**. Orgs. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho e Wilberth Claython Ferreira

Salgueiro. Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Ciências Humanas e Naturais, UFES, Vitória, 2002.

RUGIRA, Jeanne-Marie; LAPOINTE, Serge. **Para uma Ética Renovada do Cuidar: à escuta do corpo sensível**. Educ. Real. Porto Alegre, v. 37, n. 1, p. 51-70, jan./abr. 2012.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1980.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Paródia, paráfrase & Cia**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2002.

SILVA, Anazildo Vasconcelos. **Poética de Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Sophos, 1974.

SILVA, Vanderli Maria da. **A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)**. Dissertação de Mestrado em Sociologia, São Paulo: USP, 2001.

SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Castelo a Tancredo**. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

SOUZA, Eneida Maria. **Crítica Cult.**, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

TATIT, Luiz. **O século da Canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, Luiz. **O cancionista** – Composições de canções no Brasil. São Paulo: 2ªed. Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TATIT, Luiz. **Elementos para análise da canção popular**. São Paulo: CASA – Cadernos de semiótica aplicada, Vol.1, nº 2, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo, Ed. 34, 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: voz e “musicologias.” In: **Música em perspectiva**. V. 1, nº1, março de 2008, p. 14-42.

VENTURA, Zuenir. **1968 - O ano que não terminou**. 3 Ed., São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

WISNIK, José Miguel. **Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)** In SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Música**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Círculo do Livro/ Companhia das letras, 1989.

ZAN, José Roberto. Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. In **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 2, v. 1, p. 99-124, jul.-dez. 2013

ZAPPA, Regina. **Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Editora Relume Duara, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: HUCITEC; EDUC, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.