

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DA LINGUAGEM
ESPECIALIDADE: TEORIAS DO TEXTO E DO DISCURSO
LINHA DE PESQUISA: ANÁLISES TEXTUAIS E DISCURSIVAS

LUCIANA VOLCATO PANZARINI GRIMM

DA BOSSA NOVA À TROPICÁLIA
a relação entre memória e atualidade a partir do estudo discursivo
da canção *Procissão*, de Gilberto Gil

PORTO ALEGRE

- 2012 -

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DA LINGUAGEM
ESPECIALIDADE: TEORIAS DO TEXTO E DO DISCURSO
LINHA DE PESQUISA: ANÁLISES TEXTUAIS E DISCURSIVAS

LUCIANA VOLCATO PANZARINI GRIMM
ORIENTADORA: PROF^a. DR^a. SOLANGE MITTMANN

DA BOSSA NOVA À TROPICÁLIA
a relação entre memória e atualidade a partir do estudo discursivo
da canção *Procissão*, de Gilberto Gil

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para o Mestrado em Estudos da Linguagem, Área de Concentração: Teorias do Texto e do Discurso.

PORTO ALEGRE

- 2012 -

Não, não está nada nesta palavra, nem naquela, nenhuma das palavras visíveis e legíveis diz alguma coisa sobre o que está em questão, trata-se antes do que é dito, através das palavras, no seu espaçamento, na distância que as separa.
Michel Foucault

Há várias formas de se fazer música brasileira: Gil prefere todas.
Torquato Neto

Para Marina

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente à minha orientadora Solange Mittmann, por ter me acompanhado nessa difícil jornada, orientando-me sempre de forma atenciosa, por ter acreditado em mim e no meu projeto desde o início e por ter me mostrado a beleza e a riqueza de uma análise discursiva.

Agradeço aos professores da Pós-Graduação em Letras da UFRGS, Maria Cristina Leandro Ferreira, Ana Zandwais, Valdir Flores e Carmem Luci da Costa Silva, cujas aulas, recheadas de debates e reflexões, foram fundamentais na minha formação como discente e docente da área da Letras.

Agradeço à professora Freda Indursky, que, em conversas informais, contribuiu com algumas reflexões extremamente importantes para o desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço ao professor Edgar Kirchoff, que me auxiliou sobremaneira nos estudos que antecederam a seleção para o mestrado.

Agradeço à querida amiga Simone Lima Barros, por ter estado sempre presente, antes, durante e após a seleção em 2008, auxiliando-me com intermináveis conversas que me conduziram às minhas primeiras reflexões sobre a Análise do Discurso.

Agradeço à querida amiga Selma Lapazzin, amiga inseparável que me socorreu nos momentos (teóricos) mais complicados do curso e com a qual aprendi muito sobre a teoria de Pêcheux, mas, sobretudo, sobre a vida.

Agradeço à querida Lúcia Brito, que me atendeu prontamente no momento de tradução do resumo.

Agradeço aos queridos Arthur de Faria, Mônica Tomasi e Marcello Ferreira Soares Júnior, músicos geniais que gentilmente cederam muito do seu tempo para analisar este trabalho sob o ponto de vista musical, bem como contribuíram com algumas reflexões teóricas importantes acerca das duas versões de *Procissão*.

Agradeço ao amigo Antônio Ernesto, que me apresentou a versão tropicalista de *Procissão* e que detonou em mim a vontade de desenvolver este estudo.

Agradeço à minha mãe, ao Renato e à Marina pela paciência, sem a qual não teria conseguido finalizar este trabalho.

RESUMO

Este trabalho versa, principalmente, sobre a relação entre memória e atualidade, através do estudo de três dos principais gêneros musicais desenvolvidos no Brasil entre as décadas de 1950 e 1970: Bossa Nova, canção de protesto e Tropicália. Para tanto, acionamos algumas noções fundamentais da Análise do Discurso francesa, como formação discursiva, memória discursiva e acontecimento. A questão do sentido foi o ponto norteador deste estudo, já que toda a reflexão baseia-se na maneira como se estruturam os saberes nos discursos bossa-novista, tropicalista e os vinculados à canção de protesto, buscando sempre compreender como se configura a heterogeneidade constitutiva de cada um desses discursos. A noção de acontecimento fecha a análise mais ampla, buscando refletir sobre o do grau de deslocamento dos sentidos no momento de consagração desses discursos musicais.

Nessa reflexão acerca dos gêneros musicais, optamos por fazer uma breve análise de duas versões da canção *Procissão*, de Gilberto Gil – uma gravada em 1965 e outra, em 1968. Como cada uma das versões está associada, prioritariamente, a um gênero musical, torna-se possível refletir a respeito da movimentação e/ou da transformação dos sentidos, quando analisamos as duas versões concomitantemente. Trabalhamos, então, com a articulação entre gênero musical e palavra, tentando compreender como a relação entre essas duas materialidades pode significar no discurso de *Procissão*.

Seja de maneira mais ampla, tendo como foco a análise dos gêneros musicais, seja de maneira mais restrita, tomando como objeto de estudo a canção *Procissão*, o objetivo deste trabalho é refletir sobre a movimentação dos sentidos que se dá por uma atualização da memória.

ABSTRACT

This work deals mainly about the relationship between memory and present, through the study of three major musical genres developed in Brazil over the 1950s and 1970s: Bossa Nova, protest songs and Tropicália. For this, we have taken some fundamentals of French Discourse Analysis, as discursive formations, discursive memory and event. The question of meaning was the guiding point of this study, as all the reflection is based on the manner how the knowledge is structured in Bossa Nova, Tropicália and protest songs discourses, seeking to understand how the constitutive heterogeneity is configured in one of each of these discourses. The notion of event closes this broader analysis, seeking to reflect on the degree of displacement of meanings by the time of consecration of these musical discourses.

In this reflection on musical genres, we decided to make a brief analysis of two versions of the song *Procissão*, by Gilberto Gil – one recorded in 1965 and another in 1968. As each version is primarily associated to one musical genre, it becomes possible to reflect on the movement and/or transformation of meanings when we analyse the two versions concurrently. We work then with the connection between genre and word, trying to understand what may be the meaning of the relationship between these two materialities in *Procissão* discourse.

Whether more broadly, focusing on the analysis of musical genres, or more restrictively, taking as its subject matter the song *Procissão*, the aim of this work is to reflect on the movement of meanings that occurs by a memory update.

SUMÁRIO

Resumo.....	5
Abstract.....	6
Lista de figuras.....	8
Introdução.....	9
PARTE 1: DISPOSITIVO TEÓRICO DE REFERÊNCIA.....	11
1 DISCURSO E TEXTO.....	12
1.1. Música e AD.....	14
2 SENTIDO: rompendo a barreira do óbvio.....	17
3 IDEOLOGIA E INTERPRETAÇÃO: a tensão entre manutenção e transformação dos sentidos.....	20
PARTE 2: HISTÓRIA E HISTORICIDADE.....	24
1 CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO: história da/na <i>Procissão</i> ?.....	25
1.1 Cenário Histórico-Musical Brasileiro (1950-1960).....	28
1.2 Cenário Histórico-Musical Brasileiro (1960-1968)	32
PARTE 3: ENTRANDO NA <i>PROCISSÃO</i> : canção e gêneros musicais.....	43
1 FORMAÇÃO DISCURSIVA: definindo o conceito básico de análise.....	44
2 A LETRA DA CANÇÃO <i>PROCISSÃO</i>	50
3 MEMÓRIA DISCURSIVA.....	60
4 REPETIÇÃO E DESLIZAMENTO.....	65
5 ACONTECIMENTO.....	68
5.1 Bossa Nova como Acontecimento Discursivo.....	71
5.2 Canção de protesto como Acontecimento Enunciativo.....	75
5.3 Tropicália como Acontecimento Enunciativo.....	77
6 <i>PROCISSÃO</i>	85
6.1 A primeira versão (1965)	85
6.2 A segunda versão (1968).....	89
Considerações Finais.....	95
Referências Bibliográficas.....	99

LISTA DE FIGURAS

Esquema 01 – Representação gráfica do funcionamento discursivo da primeira versão de <i>Procissão</i> (1965)	88
Esquema 02 – Representação gráfica do funcionamento discursivo da segunda versão de <i>Procissão</i> (1968)	93

INTRODUÇÃO

Desde que comecei a estudar a teoria da Análise do Discurso francesa (AD), sempre me chamou atenção a movimentação e a transformação dos sentidos, aliadas ao retorno e à ressignificação de discursos que já foram ditos em outras condições de produção. Instigava-me, então, saber mais sobre a relação entre memória e atualidade.

Aliado a isso, os gêneros musicais¹ desenvolvidos no Brasil entre as décadas de 1950 e 1970 sempre foram uma das minhas grandes paixões. Logo, a união do desejo de me aprofundar em um aspecto específico da teoria pêcheutiana e o gosto pela música desencadearam este trabalho.

Antes mesmo de começar o esboço do projeto dessa dissertação, recebi um presente: um amigo me emprestou um CD de Gilberto Gil e ali ouvi uma versão da música *Procissão*, que até então desconhecia. Foi quase uma epifania. Ao ouvir aquela música com arranjo vibrante, alucinado, fui remetida imediatamente à primeira versão de *Procissão*, que, até então, eu julgava ser a única.

Ali eu vi que havia definido o objetivo de meu estudo: analisar, em uma perspectiva discursiva, como se dá a organização dos saberes em três dos mais importantes gêneros musicais brasileiros "desenvolvidos" entre as décadas de 1950 e 1970: a Bossa Nova, a canção de protesto e a Tropicália. Além disso, a fim de ilustrar a movimentação dos sentidos, optei por desenvolver uma breve reflexão tomando como base, justamente, as duas versões de *Procissão*, associando a questão linguística à mudança dos gêneros musicais.

Este trabalho foi organizado em três partes. Na primeira, são discutidas algumas noções fundamentais da teoria da Análise do Discurso, como *discurso* e *ideologia*, a fim de construir o dispositivo teórico básico para a análise propriamente dita. Ainda nessa parte, apresento também uma reflexão preliminar sobre o *sentido*, dando início à discussão sobre a tensão existente entre a manutenção e a transformação dos sentidos.

Na segunda parte, discorro sobre as condições de produção do discurso, pensando em como a consideração da exterioridade, que é constitutiva do discurso, contribui para a movimentação dos sentidos. Aqui será conduzida uma breve retomada de aspectos históricos relevantes, tanto do ponto de vista político, quanto cultural, que são fundamentais para a análise do funcionamento discursivo dos gêneros musicais. Cabe dizer, aqui, que este trabalho

¹ Aqui o termo "gênero" não remete à teoria dos gêneros textuais ou discursivos, mas sim a uma terminologia própria da área musical, usada para identificar categorias que contêm sons que compartilham elementos em comum.

não tem por objetivo ser um estudo vinculado à área musical e tampouco tem como pré-requisito a leitura musical ou o conhecimento das teorias musicais. Meu recorte vincula-se a uma análise dos gêneros musicais, considerando o contexto histórico-cultural.

Na terceira parte, entro na análise dos gêneros musicais propriamente dita, bem como da canção *Procissão*. A discussão sobre a noção de *formação discursiva* é o ponto de partida dessa parte. É a partir dela e de outras noções que com ela se relacionam (como posição-sujeito) que estruturo este trabalho.

A análise dos gêneros musicais será conduzida paralelamente à da canção *Procissão*. Isso se justifica pelo fato de que, no discurso vinculado à própria canção, encontram-se presentes traços ora de um discurso bossa-novista, ora de um discurso engajado, ora de um discurso antropofágico. Ou seja, mesmo que o foco deste trabalho seja a percepção da movimentação dos sentidos nos discursos dos gêneros musicais, faço da canção o passaporte que me permite avançar nessa viagem.

Nesse sentido, a análise discursiva da materialidade linguística é o primeiro passo para a posterior reflexão envolvendo letra e gênero musical. A relação entre os conceitos de memória e atualidade, pensando a repetição como uma possibilidade de manutenção e de, ao mesmo tempo, transformação dos sentidos, passa a ser, então, o foco do trabalho. No capítulo sobre *memória discursiva*, traço, principalmente, um percurso teórico em que busco diferenciá-la da noção de *interdiscurso*. No tópico sobre *acontecimento*, discorro sobre as diferenças entre *acontecimento histórico*, *enunciativo* e *discursivo*, para, então, refletir acerca do grau de movimentação dos sentidos quando da “emergência” dos movimentos bossa-novista, tropicalista e o vinculado às canções de protesto. Por fim, desenvolvo uma breve análise das duas versões de *Procissão*, sendo que me interessam, sobremaneira, os efeitos de sentido que emergem dos discursos vinculados a cada uma das versões.

Com o desenvolvimento deste estudo, pretendo seguir uma tendência que já tem se vislumbrado nos últimos anos nos estudos discursivos: a análise de discursos que não envolvem tão somente a materialidade linguística. Qualquer materialidade, linguística ou não, nos remete a um gesto interpretativo que, por sua vez, acaba tendo relação com os efeitos de sentido que emergem dos respectivos discursos.

A partir de tudo o que foi dito até agora, resta-me dar início a essa jornada, ou melhor, dar um efeito de início, já que ela começou em outros tempos e em outros lugares, e só agora materializou-se.

PARTE 1: DISPOSITIVO TEÓRICO DE REFERÊNCIA

1 DISCURSO E TEXTO

Antes de iniciarmos a discussão acerca do nosso objeto de estudo, bem como dos conceitos necessários para analisá-lo discursivamente, é pertinente começar este trabalho definindo *discurso*. Defini-lo é, ao mesmo tempo, justificar a escolha da teoria da AD como base para o desenvolvimento dessa pesquisa.

O discurso, como afirma Orlandi (2007b, p. 15), “é palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando”. No entanto, cabe lembrar que o discurso não é sinônimo de fala ou de simples transmissão de uma mensagem entre dois interlocutores. Pêcheux esclarece isso quando discute o esquema informacional apresentado por Jakobson e o desconstrói afirmando que discurso é “efeito de sentidos” entre sujeitos, sendo que esses sujeitos não são mais tomados como “presença física de organismos humanos individuais”, mas sim “designam lugares determinados na estrutura de uma formação social” (PÊCHEUX, 1969/1993a, p.82). Saímos, deste modo, do âmbito da transmissão de uma mensagem, que resulta de um processo linearizado (alguém fala algo para alguém que decodifica a mensagem), para pensar a questão do sentido, ou mais especificamente, o processo de significação; e também saímos do âmbito do sujeito empírico para pensarmos o sujeito social, afetado pela língua e pela história. Indursky (2006, p.72) sintetiza e complementa essa reflexão, relacionando as noções de discurso e texto, ao dizer que

a Análise do Discurso, ao analisar um texto, busca uma semântica discursiva, cujo exame pode iniciar pela materialidade textual, mas precisa ultrapassar os limites do texto para alcançar o próprio discurso e seus processos de significação e o próprio do discursivo.

É preciso, então, considerar as condições de produção, condições que remetem ao contexto sócio-histórico, entendido não somente como pano de fundo, mas sim como algo constitutivo do próprio discurso. O analista do discurso trabalha, portanto, com um objeto (discurso) que está sempre vinculado àquilo que lhe é exterior, pois é, sobretudo, um objeto simbólico que pode se abrir a diferentes possibilidades de leitura (ORLANDI, 2001, p.64). Com isso, amplia-se a relação com o texto, unidade de análise, passando, desse modo, a cotejá-lo com o seu contexto histórico-social, bem como com outros textos e, inclusive, com outros discursos. Orlandi (*ibidem*, p.68) complementa dizendo que

não é no texto em si que estão (como conteúdos) as múltiplas possibilidades de sua leitura, é no espaço constituído pela relação do discurso e o texto, um entremeio, onde jogam os

diferentes gestos de interpretação. Não se trata assim nem de marcas visíveis só na língua, ou só ação do contexto: são relações estabelecidas a partir de uma articulação material fundamental, a do texto com o discurso.

Indursky (2011, p.76) complementa essa afirmação dizendo que “texto é uma categoria teórica que não se confunde com texto empírico. A categoria texto deve ser compreendida como o suporte através do qual um discurso se materializa, podendo ser tal suporte verbal ou não-verbal”. E é justamente aí que reside a grande diferença entre a noção de *texto* e a de *discurso*: consideramos “o discurso como objeto de análise, e o texto como lugar onde ele se materializa linguisticamente, considerando que está necessariamente ligado a outros” (MITTMANN, 2007, p.160).

Por isso é possível compreender por que o discurso não é um objeto homogêneo: no momento em que muitos outros discursos o constituem, “diferentes subjetividades nele vão se fazer presentes, [...] trazendo para o seu interior posições ideológicas bastante diversas” (INDURSKY, 2009, p.120). O discurso, então, não é simplesmente um reflexo do contexto histórico no qual está inserido nem ao qual se refere, mas sim um reflexo da interpelação ideológica de um sujeito social aliado ao atravessamento de discursos outros. O processo de análise discursiva visa compreender como esse sujeito, afetado pelo *inconsciente* e atravessado pela *ideologia*, organiza os saberes de modo a fazer com que o seu discurso tenha um efeito de fechamento e homogeneidade, apagando as marcas de heterogeneidade discursiva, que poderiam denunciar a não originalidade textual.

Temos, então, um objeto que apenas aparenta ser original e lógico. Mas é, na sua essência, o oposto: incompleto e opaco. E é justamente isso que nos abre caminho para a interpretação. Seguindo esse raciocínio, Leandro Ferreira (2004, p.40) afirma que, “se a língua fosse estável e fechada, se o discurso fosse homogêneo e completo, não haveria espaço por onde o sentido transbordar, deslizar, desviar, ficar à deriva”. Desta maneira, não haveria razão para analisarmos discursivamente qualquer tipo de discurso, não haveria por que interpretar. Quando pensamos em discurso, portanto, não é possível pensar em margens rígidas, que definem seu início e o seu fim, e é por isso que somos convidados a interpretar, a tentar compreender como se constituem os sentidos, pois nada nos é dado pronto: os sentidos não existem a priori. Essa abertura ao simbólico é que nos dá a chance de abriremos bem os olhos e ouvidos, a fim de nos permitirmos perceber bem mais do que existe na superfície, tentando refletir sobre outros sentidos possíveis, sobre o efeito de dominância de um efeito de sentido sobre os demais e sobre o modo como são constituídos esses sentidos.

Assim, a tarefa do analista do discurso não se restringe à compreensão textual, ou,

mesmo, à apreensão dos possíveis sentidos que emergem do discurso. Mas sim, à busca pela compreensão do processo como esses sentidos tornam-se possíveis, a partir da relação do discurso com outros discursos já ditos e com as condições sócio-históricas que o afetam. Ou seja, o processo centra-se na íntima relação entre língua – história – sujeito, o tripé fundamental da AD².

1.1 Música e AD

Uma análise discursiva é, pois, um processo complexo em que não temos limites fixos, diretrizes pré-estabelecidas, afinal o discurso é um nó em uma imensa rede de saberes que se entrelaçam e que trazem à tona saberes próprios de outros lugares.

No momento em que nos propusemos a analisar a canção *Procissão*, objeto desse estudo, partimos dessa mesma percepção, mas, ao mesmo tempo, temos que readaptar nosso olhar, afinal a canção³ é a "imbricação entre letra e melodia. Assim, nem a melodia pode ser analisada apenas como música e nem a letra pode ser analisada apenas como poesia" (CHAVES, 2006, p.134). Assim, a análise discursiva de uma canção deveria levar em conta a sonoridade que a constitui.

No que diz respeito ao estudo da canção, é interessante perceber que existe um sentido que se consagrou entre o público leigo de que o que atribui sentido a uma canção é a sua letra. No entanto, Tatit, em palestra apresentada no Salão de Atos da UFRGS em 2010⁴, afirma que, historicamente, a canção, na maior parte dos casos, é desenvolvida pensando-se a melodia⁵ antes mesmo da letra. Isso confirma o fato de que a melodia realmente desencadeia sentidos que vão, mais tarde, acabar direcionando a letra, e não necessariamente o contrário. Seguindo essa linha de reflexão, ele também diz que “o sentido [da canção] só se completa quando as

² Essa relação será ampliada no tópico a seguir.

³ Cabe ressaltar aqui a diferença existente entre os termos *canção* e *música*, comumente tomadas como sinônimos. O senso comum nos remete à definição de *música* que a associa a todas as expressões musicais possíveis, sejam elas associadas a alguma letra ou não. No entanto, a *música*, no âmbito da teoria musical, refere-se, na verdade, ao conjunto formado pela melodia, ritmo e arranjo. A *canção*, por sua vez, relaciona-se com um contexto mais amplo, pois refere-se à relação íntima e carregada de sentidos que se estabelece entre a letra da canção e a melodia a ela associada. É nesse sentido que esses termos serão mencionados nesse trabalho.

⁴ TAITT, Luiz. Sem destino. Núcleo de Estudos da Canção, Salão de Atos da UFRGS. Porto Alegre, maio 2010.

⁵ Em conversa informal, Mônica Tomasi, cantora e compositora gaúcha, afirma que melodia são várias notas tocadas em sucessão, de acordo com o ritmo. Melodia, segundo Albin (s/d), é “uma série de notas dispostas em sucessão, de acordo com um determinado padrão rítmico, para formar uma unidade identificável. [...] Melodia, ritmo, harmonia e timbre são considerados os quatro elementos fundamentais da música. Encará-los como independentes, porém, seria uma simplificação excessiva. O ritmo é componente da própria melodia, por ter cada nota duração determinada [...]”. Segundo Andrade (1989, p.329), melodia é “a organização de sons musicais combinando diversos intervalos e valores rítmicos”.

formas sonoras se mesclam às formas linguísticas inaugurando o chamado gesto cancional”, indicando que “a letra muda o destino da música: descreve os sentidos cifrados da melodia” (TATIT, 2008, p.117). O discurso musical, portanto, amplia o escopo da análise discursiva, já que acaba relacionando letra e melodia, materialidade linguística e sonora.

Para exemplificar essa situação, Tatit explica que até mesmo a entonação carrega sentido. Para tanto, cita Noel Rosa e Dorival Caymmi, como sendo cancionistas que utilizavam a entonação vocal para dotar a música de sentidos outros que a letra sozinha não daria conta. O próprio João Gilberto, antes de “inaugurar” a Bossa Nova⁶, cantava de uma maneira completamente diferente, assemelhando-se aos ícones da geração anterior, Lúcio Alves e Orlando Silva. Os efeitos de sentidos que emergiam dessa entonação grave tão particular acabavam atrelando-o às composições da década anterior à Bossa Nova: canções que falavam de dores, sofrimentos e amores não correspondidos. Para “iniciar” o novo movimento, João Gilberto precisava assumir uma postura mais intimista, um cantar quase sussurrado, que logo em seguida se tornaria a marca registrada desse novo período musical. Na Bossa Nova, os temas das composições voltaram-se, principalmente, para o cotidiano da vida dos cariocas da Zona Sul, ou seja, a temática ficou mais leve e, justamente por isso, esperava-se que a maneira de cantar também se transformasse, a fim de acompanhar essa tendência.

No caso de *Procissão*, trabalharemos com duas versões: uma gravada em 1965 em um compacto simples da gravadora RCA; e outra, em 1968, no LP *Gilberto Gil*. A letra manteve-se a mesma nas duas versões, no entanto, na primeira, há um lamento de cunho religioso, que se repete no início e no final da canção, e que foi retirado na segunda versão. Além disso, o gênero musical, bem como o arranjo, mudam radicalmente de uma versão para outra, como discutirei no capítulo de análise das duas versões.

Enquanto outras teorias da linguagem poderiam desprezar essas informações, elas se tornam essenciais para a teoria desenvolvida por Michel Pêcheux, justamente porque trabalhamos a relação do sujeito com a historicidade. Todavia, esse estudo não conduzirá uma análise envolvendo letra e melodia ou, quiçá, letra e entonação. Optamos por fazer um recorte em que tomaremos os gêneros musicais como representações da sonoridade sobre a qual se referia Tatit.

Amplia-se, então, a complexidade de análise, já que “distintas materialidades sempre determinam diferenças nos processos de significação” (ORLANDI, 2007a, p.17). No

⁶ Esse gênero musical será abordado com mais ênfase no capítulo 5 da parte 3 deste trabalho.

momento em que decidimos analisar tanto a letra quanto o gênero musical, somos levados a refletir sobre como esses dois elementos se imbricam para criar efeitos de sentido, ou então, para fazer com que certos sentidos já estabelecidos deslizem, se movimentem e, quiçá, rompam de maneira significativa com outros já consagrados.

Assim, para desenvolver a análise discursiva de uma canção, ousa dizer que é necessário repensar o tripé da AD concebido por Michel Pêcheux, originalmente formado por uma relação entre a *língua* (relativamente autônoma), a *história* (afetada pelo simbólico) e o *sujeito* (afetado pelo *inconsciente* e pela *ideologia*). Quando pensamos a canção, os efeitos de sentido que daí emergem não são dados unicamente pela *letra*, mas sim pelo modo como, entre outros fatores, se dá a relação entre a *letra* e o *gênero musical* ao qual ela está atrelada. Desta forma, acredito ser necessário considerar o tripé da AD como sendo uma relação entre *sujeito – história – linguagem*. Deste modo, consideramos na análise não somente a materialidade linguística, mas também algo que estiver ligado ao não-verbal, no nosso caso, o gênero musical.

2 SENTIDO: rompendo a barreira do óbvio

Como mencionamos na introdução, nosso trabalho será norteador pela reflexão acerca da movimentação / do deslizamento dos sentidos nos discursos vinculados à Bossa Nova, à canção de protesto e à Tropicália, bem como às duas versões de *Procissão*. Para tanto, achamos relevante, fazer uma retomada de algumas concepções do termo *sentido*, buscando esclarecer como a AD percebe essa questão tão cara para os estudos de Pêcheux. Para essa discussão, baseamo-nos, principalmente, no artigo publicado, em 1971, por Claudine Haroche, Michel Pêcheux e Paul Henry, intitulado *A semântica e o corte saussuriano: língua, linguagem, discurso*. Nesse texto, percebe-se que a reflexão acerca da constituição dos sentidos nortear os trabalhos discursivos desde o início e, portanto, os autores fazem uma retomada de como a Linguística de Saussure e a Semântica trabalharam essa questão e de como ela foi atualizada no âmbito da AD. Nesse movimento, percebem-se as semelhanças e as diferenças entre essas três teorias.

Com Saussure, tivemos o primeiro movimento na concepção de uma teoria do sentido. Em um dos últimos encontros do Curso de Linguística Geral, o linguista suíço propôs a teoria do valor⁷. Naquele momento, ele ampliou o escopo do seu estudo da língua, pensando o signo não mais como uma ‘simples’ união de um certo som com um certo conceito:

A ideia de valor [...] nos mostra que é uma grande ilusão considerar um termo simplesmente como a união de certo som com um certo conceito. Defini-lo assim seria isolá-lo do sistema do qual faz parte; seria acreditar que é possível começar pelos termos e construir o sistema fazendo a soma deles, quando, pelo contrário, cumpre partir da totalidade solidária para obter, por análise, os elementos que encerra (SAUSSURE, 1916/2006, p.132).

Mais adiante, no mesmo capítulo do *Curso*, o linguista suíço afirma que

o valor de qualquer termo que seja está determinado por aquilo que o rodeia; nem sequer da palavra que significa ‘sol’ se pode fixar imediatamente o valor sem levar em conta o que lhe existe em redor. [...] O valor de um termo pode modificar-se sem que se lhe toque quer no sentido quer nos sons, unicamente pelo fato de um termo vizinho ter sofrido uma modificação (ibidem, p.135 e 139).

Deste modo, já é possível perceber o movimento da teoria de Saussure no sentido de

⁷ Vale ressaltar que na obra *Curso de linguística geral* falta uma delimitação precisa que distinga os termos *sentido – significação – valor*. Esses termos apresentam diferentes concepções, mas, ocasionalmente, dentro da obra seus significados se confundem

buscar, naquilo que não é próprio do signo, a sua significação: para ele, a construção do sentido de um termo se dá a partir ‘daquilo que o rodeia’. Naquele momento, era importante refletir sobre a relação das palavras entre si, no modo como elas eram dispostas na frase. Segundo Haroche et al. (1971/2007, p.20), Saussure foi ingênuo ao não considerar a sociologia nos seus estudos. Mas precisamos ter claro que essa não era realmente a pretensão do linguista suíço, já que é possível perceber que ele não estava se referindo a um contexto histórico ou sócio-histórico, mas sim ao contexto sintático. No entanto, é importante notar esse movimento de busca pelo sentido, de compreensão da relação entre as palavras, que irá culminar nos estudos discursivos décadas depois.

Por outro lado, os autores continuam sua reflexão ressaltando o papel da Semântica na condução dos estudos acerca do sentido. Em comparação com outras teorias linguísticas, que excluíam e excluem a discussão sobre o sentido de seu escopo de trabalho, a Semântica considera o fato de que “o laço que une as ‘significações’ de um texto às suas condições sócio-históricas não é meramente secundário, mas constitutivo das próprias significações” (ibidem). Aqui, ao contrário do que postulou Saussure, a consideração dos aspectos sócio-históricos era fundamental para o estudo do sentido. É claro que, para os semanticistas, o contexto sócio-histórico ainda era muito atrelado à noção de ‘pano de fundo’, e não a algo constitutivo do próprio discurso. Entretanto, de qualquer maneira, é possível dizer que, para a Semântica, já era insuficiente o estudo da gramática; tornava-se necessária a reflexão acerca dos processos responsáveis pela construção de determinado enunciado e, conseqüentemente, de seu sentido.

O interessante é perceber que há uma relação entre a teoria desenvolvida por Saussure e os postulados semânticos e, mais ainda, que Haroche et al. (ibidem), antes mesmo de mencionarem o termo *Análise do Discurso*, partiram também dessa relação para desenvolver uma teoria que se propunha a repensar o que já havia sido discutido anteriormente no campo semântico. Eles queriam avançar em uma outra direção em que a interpretação passaria a discutir o sentido não mais atrelado tão somente ao texto, mas sim a sua exterioridade, que lhe é constitutiva e que remete não só ao contexto histórico, mas a uma relação muito mais complexa que envolve os movimentos proporcionados pela relação entre o sujeito, a língua e a história, elementos fundamentais para o estudo do discurso.

A AD, portanto, ao invés de trabalhar na busca por um sentido único, que se esconderia por trás das palavras e que poderia ser encontrado a partir do estudo da materialidade linguística, preocupa-se com o processo de constituição dos efeitos de sentido. Grantham (2009, p.56) enfatiza essa questão, afirmando que

em uma análise discursiva, [...] não basta apontar o sentido hegemônico, mas é necessário considerar a relação de forças que permitiu sua hegemonia; filiar esse sentido a outros com os quais ele pode ser filiado; compreender como ele se tornou objeto para o pensamento; mapear os gestos de resistência.

Procura-se, então, entender como um efeito de sentido se torna mais evidente que outros igualmente possíveis, refletindo acerca dos elementos que trabalham para que alguns sentidos sejam esquecidos, silenciados ou, até mesmo, apagados, enquanto outros são tomados como absolutos e dominantes.

É justamente esse um dos pontos básicos deste trabalho: a reflexão sobre a emergência e a tendência de dominação de alguns efeitos de sentido em detrimento de outros, tanto em uma análise mais ampla dos gêneros musicais, quanto na canção *Procissão*. Tentaremos compreender por que alguns efeitos de sentido acabam sendo consagrados e como eles são afetados à medida que são atravessados por outros saberes que se relacionam com discursos oriundos de outros domínios de saber, ou com discursos que são retomados e ressignificados, movendo-nos sempre a uma reflexão acerca da relação entre memória e atualidade.

3 IDEOLOGIA E INTERPRETAÇÃO: a tensão entre manutenção e transformação dos sentidos

Seguindo nesse percurso teórico, é importante retomarmos o modo como a AD trata a ideologia, pois é essa noção que nos permite discutir algumas situações importantes para o desenvolvimento deste trabalho, como o próprio assujeitamento do sujeito do discurso e os efeitos de evidência de determinados efeitos de sentido.

Iniciamos essa reflexão tomando uma afirmação de Orlandi que mostra justamente o efeito de sentido associado à palavra *ideologia*, que acabou se consagrando com o tempo. A autora assevera que a noção de ideologia se desgastou e foi banalizada com o passar do tempo, tendo sido identificada, muitas vezes, com a ideia de visão de mundo (ORLANDI, 2007a, p.151). No entanto, ideologia é, sob o ponto de vista discursivo, “função da relação necessária entre a linguagem e o mundo” (ibidem, p.31), e essa relação é fundamental para o estudo do processo discursivo⁸ como um todo.

A ideologia está associada, na verdade, a um efeito de naturalidade, de obviedade dos discursos que faz com que alguns efeitos de sentido se tornem mais evidentes do que outros. Os estudos discursivos buscam, entre outras coisas, compreender como se manifesta essa determinação ideológica, ao mesmo tempo em que procuram entender o funcionamento das falhas e dos equívocos que exercerão justamente resistência a essa determinação.

A determinação ideológica age na direção de fechamento de sentidos, e isso nos encaminha a uma discussão acerca da relação entre ideologia e sujeito. À medida que os sujeitos são afetados pela ideologia, os seus dizeres acabam sendo definidos dentro de um determinado domínio de saber. É justamente dessa determinação que advém o efeito de evidência dos sentidos e do próprio sujeito. Aliás, como afirma Althusser (1968/2007, p.94), “esse é [...] o efeito característico da ideologia – impor (sem parecer fazê-lo [...]) as evidências como evidências, que não podemos deixar de *reconhecer*”. E assim, o sujeito parece caminhar por si só, quando, na realidade, é determinado ideologicamente, sem que, no entanto, se dê conta disso. Orlandi (2001, p.133) afirma que o processo de constituição dos sentidos e, paralelamente, da própria constituição do sujeito, “não é transparente para o sujeito. Ao contrário, é através de um processo imaginário que o sentido se produz no sujeito na relação que interliga linguagem / pensamento / mundo”. A relação entre sujeito e ideologia

⁸Segundo Pêcheux (1975/2009, p.148), processo discursivo designa “o sistema de relações de substituição, paráfrases, sinónimas, etc., que funcionam entre elementos linguísticos - “significantes” - em uma formação discursiva dada”.

é, portanto, ambígua, pois se percebe aí uma tensão entre uma aparente liberdade e uma submissão:

O indivíduo é interpelado como sujeito (livre) para livremente submeter-se às ordens do Sujeito, para aceitar, portanto (livremente) sua submissão, para que ele “realize por si mesmo” os gestos e atos de sua submissão. Os sujeitos se constituem pela sua sujeição (ibidem, p.104).

Ou seja, no mesmo momento em que o indivíduo passa a ser *sujeito de*, ele também passa a ser *sujeito a*. Entretanto, evidencia-se, ao mesmo tempo, uma tendência de apagamento do efeito ideológico dos discursos, fazendo com que eles pareçam fechados, completos, apresentando um efeito de univocidade. Os discursos são dotados de uma aparente homogeneidade, o que faz com que as palavras pareçam “significar exatamente” aquilo que significam. Nota-se, aí, um movimento que tenta apagar a alteridade do sujeito, a equívocidade da língua e a contradição histórica.

Por outro lado, há uma força contrária que tenta desfazer esses efeitos de homogeneização, de unicidade, de evidência: a *resistência*. Essa observação nos remete à célebre frase de Pêcheux, no Anexo III de *Semântica e Discurso*: “não há dominação sem resistência” (PÊCHEUX, 1975/2009, p.281). E é só a partir da consideração dessa noção que se pode pensar no discurso propriamente dito, pois ela põe em debate justamente essa tendência à homogeneização, em que o sujeito, a língua e a história são percebidos como completos e transparentes. A resistência nos mostra a ideologia como lugar não só de reprodução, mas também de transformação. Nesse sentido, Leandro Ferreira (2000, p.23) afirma que

a noção de resistência indica [...] um trabalho que se situa na margem entre a dominação que se faz da linguagem e a que ela estabelece. Em suma, a tradicional polaridade que coloca a língua ora como serva, ora como ama do pensamento.

No momento em que questionamos a transparência da língua, a univocidade do sujeito e a clareza da história, estamos *resistindo* ao apagamento ideológico, bem como estamos expondo o discurso à incompletude da própria linguagem. Deste modo, enquanto a determinação ideológica faz com que alguns efeitos de sentido se cristalizem ou se tornem mais evidentes que outros, há, por outro lado, uma força contrária que indica que o discurso não é fechado e estabilizado, mas sim sujeito a falhas, a equívocos, que fazem com que os sentidos deslizem e se movimentem, transformando-se em outros que inicialmente não poderiam ser alçados a uma posição de dominância, ou ainda, que não poderiam sequer ser

cogitados. No caso de *Procissão*, assim como em qualquer outro discurso musical, percebemos esse jogo entre determinação e resistência. Se pensarmos a letra, bem como os gêneros musicais aos quais está associada, veremos, mais adiante, que, em uma leitura mais superficial, eles estão vinculados a alguns domínios de saber específicos, que foram consolidando alguns sentidos que, com o passar do tempo, tornaram-se praticamente incontestáveis. No entanto, duas considerações devem ser feitas: 1) mesmo tomados isoladamente, nem os discursos vinculados aos gêneros musicais, tampouco os vinculados à letra da canção, associam-se a um único domínio de saber; 2) no momento em que analisamos a canção considerando concomitantemente a materialidade linguística e os gêneros musicais, as fronteiras entre os domínios de saber se rompem dando lugar a falhas e equívocos, que são característicos e constitutivos de um discurso heterogêneo. Nesse ponto, é preciso que fique claro que, quando mencionamos as falhas, os equívocos e os deslizamentos, não estamos caracterizando-os como erros, como imperfeições, mas sim como discontinuidades constitutivas do discurso. Eles são, como afirma Leandro Ferreira (2000, p.24), “lugar de resistência, lugar do impossível”. Pêcheux e Gadet (1981/2004, p.64), por sua vez, dizem que “o equívoco aparece exatamente como o ponto em que o impossível (linguístico) vem aliar-se à contradição (histórica); o ponto em que a língua atinge a história”.

É fundamental, pois, que esses elementos não sejam negados, que consideremos a linguagem como um espaço esburacado, incompleto, pois só assim abriremos espaço à interpretação. Quando negamos os equívocos (que pode parecer a tendência ‘mais natural’), temos “a ilusão que sempre se pode saber do que se fala, isto é, [...] negando o ato de interpretação no próprio momento em que ele aparece” (PÊCHEUX, 1983/2008, p.55). Assim fica possível entender melhor como se dá a relação entre *sentido*, *ideologia* e *interpretação*. No momento em que somos interpelados pela ideologia, passamos de indivíduos empíricos a sujeitos do discurso e conquistamos a ‘permissão de interpretar’, no entanto, nesse mesmo momento, percebe-se que o sujeito é afetado pela determinação ideológica, passando a acreditar na evidência do sentido que emerge de um determinado discurso. Somos expostos à interpretação, mas, ao mesmo tempo, acabamos “esquecendo” que estamos efetivamente interpretando, já que os sentidos nos parecem transparentes.

A interpretação, cabe esclarecer, não configura somente um gesto de decodificação, de apreensão de sentido, mas sim relaciona-se ao processo de compreensão de como um determinado discurso produz sentidos, tendo em mente que o sentido sempre pode ser *outro*. Na realidade, ela age na interface das duas forças mencionadas anteriormente: uma que busca estabilizar os sentidos, e outra que tende a promover um deslizamento dos mesmos.

Nesse sentido, De Nardi (2005, p.158) afirma que a percepção de Pêcheux acerca da língua coloca-nos

em um lugar onde a literalidade dos sentidos e a transparência do dizer não têm mais espaço, inscrevendo as questões do sentido, e com elas as do equívoco e dos outros sentidos possíveis, no interior das discussões sobre a língua, as quais passam, necessariamente, pelas relações do sujeito com a ideologia.

Deste modo, percebe-se que a interpretação envolve uma reflexão que se estende para além da materialidade linguística. Interpretar é, na realidade, trabalhar com “o vestígio do possível. É o lugar próprio da ideologia e é *materializada* pela história” (ORLANDI, 2007a, p.18). Ela é o “sintoma de que as palavras não estão coladas às coisas, [trazendo] para a frente da cena o fato de que o simbólico e o político se articulam e que isto se dá por um mecanismo que é ideológico” (ibidem, p.152).

O funcionamento desse mecanismo ideológico foi trabalhado de maneiras diferentes por Pêcheux. Em *Semântica e Discurso*, primeiramente, ele toma a ideologia como a ‘matriz do sentido’, que remete a um efeito de regularidade, de determinação e, até, de fechamento de sentidos, para depois já associá-la à possibilidade de transformação. Em *Discurso: estrutura ou acontecimento*, essa discussão já está bem consolidada e ali vemos que Pêcheux assume o fato de que todo o enunciado é uma sequência de ‘pontos de deriva possíveis’ (PÊCHEUX, 1983/2008, p.53). Nesse caso, podemos pensar em um espaço aberto que alia a necessidade de reprodução à possibilidade de transformação, de deslocamento de sentidos.

Por outro lado, cabe ressaltar que nem todos os sentidos são possíveis, já que, mesmo lidando com a abertura, o processo discursivo é regido, administrado, ou seja, somente alguns sentidos podem vir à tona. Mariani (2007, p.226) esclarece essa questão dizendo que

o deslocamento dos sentidos, embora fluido e ininterrupto na cadeia do dizer, é necessariamente barrado pelo enlaçamento pontual dos significantes em determinados pontos da cadeia. E esse enlaçamento, uma ancoragem semântica, não se processa indiferentemente, ele tem a ver com a história, com a tensão entre memória e esquecimento, e com a subjetividade.

O processo interpretativo é, então, restringido, mas não se unifica. Na verdade, a relação das palavras entre si e com as condições de produção do discurso, isso tudo sempre pensado tendo como base um sujeito social e descentrado, acaba por direcionar os sentidos, sem, no entanto, apontar para uma única direção. Deparamo-nos, novamente, com o tripé da AD, que mostra a relação imbricada entre *língua(gem)*, *sujeito* e *história*, indicando que o gesto interpretativo relaciona-se necessariamente com essas três noções fundamentais.

PARTE 2: HISTÓRIA E HISTORICIDADE

1 CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO: história da/na *Procissão*?

Analisar o discurso é analisar a sua materialidade linguística e também a sua exterioridade, em um movimento de idas e vindas, a fim de se compreender como se dá o funcionamento discursivo e como se constituem os efeitos de sentido vinculados a determinado discurso.

Orlandi (2007a, p.33) esclarece que, para a AD, a história não é convenção, não é considerada somente como “evolução e cronologia: o que interessa não são as datas, mas os modos como os sentidos são produzidos e circulam”. Deixamos de lado, portanto, a ideia de que a história é vista como conteúdo, ou como uma sucessão de fatos cronologicamente organizados para pensá-la de modo mais amplo. Há, então, uma mudança de foco da história no estudo discursivo: não se parte da história para o texto, para tentar encontrar nele marcas de fatos históricos, mas sim, considera-se o texto como sendo uma materialidade linguístico-histórica, ou seja, parte-se do texto para a história.

O analista do discurso está preocupado, então, em compreender a historicidade *do* discurso e não a historicidade *no* discurso. Analisar a historicidade *no* discurso nos remete à procura de evidências da história dentro do texto, mas pensar a historicidade *do* discurso é refletir sobre como se dá essa relação imbricada entre língua(gem)-sujeito-história, materializados em um texto, em que nada é estático e dado a priori, buscando entender como o discurso produz sentidos.

Por isso, trabalhamos com a noção de historicidade, que é constitutiva da produção de sentidos. Na medida em que percebemos esse deslocamento da noção de história para a de historicidade, deixamos de lado a consideração de que a história é a principal fonte de interpretação, para aceitarmos o fato de que os sentidos, em uma análise discursiva, são oriundos de uma relação que é construída entre o sujeito, a língua(gem) e a história (entendida aqui como historicidade) e que essa relação fatalmente nos conduzirá à possibilidade de lidar com muitos outros efeitos de sentidos possíveis. A partir disso, podemos entender que “os significantes não estão soltos, eles se realizam na historicidade e se espacializam na medida em que se coloca o discurso em texto” (ORLANDI, 2001, p.94). Cada situação de enunciação promove um movimento dos sentidos, ou seja, se a mesma formulação for repetida por outro sujeito e/ou em outra situação, provavelmente não teremos como resultado a emergência dos mesmos sentidos, mesmo que mantenhamos intocada a sequência de significantes.

À medida que mexemos em algum dos elementos que formam a base do processo

discursivo, a rede de saberes responde a essa movimentação, e os sentidos podem deslizar havendo a possibilidade de emergência de outros efeitos de sentido não previstos.

Partindo-se dessas considerações, torna-se possível o acionamento do conceito de *condições de produção*. Em um primeiro momento, essa noção foi concebida dentro do âmbito teórico da Análise de Conteúdo, referindo-se às condições de produção dos textos. Courtine (1981/2009, p.46) explica que, posteriormente, esse conceito foi utilizado na teoria da sociolinguística, sendo que certas variáveis sociolinguísticas (como o estado do emissor e do interlocutor e seus objetivos) seriam responsáveis pelas condições de produção do discurso. Avançando cronologicamente, Courtine esclarece que, em um texto de Zelig Harris⁹, considerado fundamental para a constituição da teoria da AD, o termo *condições de produção* ainda não aparece, mas ele já traz o termo *situação*, deixando muito claro o vínculo com a noção de situação de enunciação. O termo *condições de produção*, no âmbito da AD, só apareceu efetivamente em 1971 no artigo¹⁰ escrito em conjunto por Michel Pêcheux, Claudine Haroche e Paul Henry, em que eles o relacionavam às condições nas quais uma dada sequência era produzida, o que acabava por manter um certo vínculo com o contexto histórico e situacional. Quando o conceito se consagrou na teoria da AD, foi preciso adaptá-lo, afastando-o, então, da noção de situação de enunciação, como explica Dorneles (1998, p.23):

o discurso é efeito das relações imaginárias com a realidade. A “situação”, delimitada por aspas, aponta para as transformações que a noção de condições de produção vai sofrendo na AD. [...] As transformações que a AD provoca avançam sempre na direção de explicar como essa exterioridade, permeada pelo ideológico, insere-se como constitutiva do sentido/sujeito.

Desse modo, verifica-se um significativo afastamento da noção de condição de produção da de situação de enunciação. Dorneles (ibidem, p.24) segue dizendo que

as condições de produção do discurso não desprezam o contexto sócio-histórico de produção da materialidade linguística, mas visam ir além do que se pode descrever. Os lugares ocupados na formação social interferem na constituição do sentido, porém não é a posição empírica do sujeito o fator determinante nessa relação. O sujeito constitui(se) sentidos pela assunção de um lugar social e não por estar fisicamente numa posição.

Na realidade, o papel das condições de produção na constituição dos sentidos e do próprio sujeito só poderá ser entendido no momento em que desenvolvermos o nosso estudo:

⁹Courtine refere-se ao texto *Discourse analysis*, publicado por Zelig Harris na Revista *Langages*, n.º.24, em 1971.

¹⁰Artigo já comentado no capítulo dois da primeira parte dessa dissertação.

ao analisarmos o objeto de estudo, o contexto sócio-histórico, a constituição do sujeito, o funcionamento da ideologia, tudo isso de maneira concomitante, poderemos, então, entender o que Pêcheux definiu, e que depois Courtine retomou, como sendo as condições de produção do discurso.

Ao pensar o nosso objeto de análise, não estaremos preocupados em encontrar marcas linguísticas que evidenciem, que comprovem ou que exemplifiquem na canção o momento histórico em que as versões de *Procissão* foram gravadas. Isso seria analisar a historicidade **no** discurso. Procuraremos, entretanto, ver como sujeito, língua(gem) e história trabalham juntos para gerar diferentes (ou os mesmos) efeitos de sentidos em cada uma das versões. Teremos pela frente um trabalho minucioso de investigação ou, como bem o disse Foucault, um trabalho de arqueologia. Essa investigação vincula-se a uma reflexão sobre a historicidade **do** discurso, mas sem se esquecer de que existe “uma ligação entre a história lá fora e a historicidade do texto (a trama de sentidos nele), [mesmo sabendo que] ela não é direta, nem automática, nem de causa e efeito, e nem se dá termo-a-termo” (ORLANDI, 2001, p.88). Por isso, temos que nos apropriar de conhecimentos sobre a história, sobre o contexto histórico da época, mesmo tendo consciência de que nosso estudo não se esgotará aí, afinal não traremos o contexto histórico para comprová-lo nos gêneros musicais ou na canção; mais sim, partiremos da história, da língua e do sujeito para entender como os sentidos se constituem em cada gênero musical e em cada uma das versões analisadas.

No caso específico dessa pesquisa, a reflexão acerca das grandes mudanças estruturais que ocorriam no país entre as décadas de 1950 e 1970, tanto no que diz respeito à situação político-histórica, quanto à questão sócio-cultural, é essencial para que possamos compreender de que forma os efeitos de sentido vinculam-se aos discursos da Bossa Nova, da canção de protesto e da Tropicália e das duas versões de *Procissão*, de Gilberto Gil,

Como já afirmamos, a exterioridade (pensada aqui como a historicidade) é constitutiva dos discursos e, portanto, qualquer alteração nas condições de produção do discurso gera automaticamente deslizamentos de sentido, o que vem a corroborar com a ideia de que a mesma formulação enunciada por sujeitos diferentes e/ou em momentos diferentes provavelmente não manterá o seu sentido em ambas as situações. No caso de *Procissão*, tanto o contexto sócio-histórico quanto os gêneros musicais aos quais está vinculada cada uma das versões se alteram, o que acaba promovendo uma mexida na rede de saberes aparentemente estabilizada, criando a possibilidade da emergência de novos gestos interpretativos e, quiçá, de novos efeitos de sentido.

Para que possamos compreender melhor os fatos relevantes desse período, optamos

por dividi-lo em dois momentos:

- a) 1950 a 1960;
- b) 1960 até a promulgação do AI-5, em 1968.

É preciso deixar claro que não nos cabe aqui traçar um panorama exaustivo sobre esse período histórico, mas trazer elementos que enriquecerão as análises que serão desenvolvidas na sequência, ou seja, informações necessárias para que possamos compreender melhor o funcionamento do discurso musical que nos propusemos estudar.

1.1 Cenário Histórico-Musical Brasileiro 1950 - 1960

Arte e história sempre andaram juntas. As expressões artísticas sempre buscaram, de uma maneira ou de outra, retratar a sociedade, com seus costumes, problemas, fatos marcantes. Não poderia ser diferente nesse período histórico tão relevante para o cenário nacional.

No âmbito político, em meados da década de 1950, o país viveu a passagem do governo de Getúlio Vargas para Juscelino Kubitschek¹¹.

O final do segundo governo de Vargas foi palco de grandes greves em que a massa trabalhadora se uniu em torno de um discurso de oposição ao governo, exigindo que Getúlio formalizasse, enfim, as garantias sociais aos trabalhadores. O discurso do presidente era heterogêneo, próprio de um governo populista que se autointitulava a favor do povo, mas que se mostrava atravessado por discursos dos setores mais conservadores que o vinculavam aos interesses das classes abastadas. O suicídio de Getúlio é o acontecimento histórico que marca essa época de contradições.

Após um ano e meio de transição, Juscelino toma posse no início de 1956 e logo implementa o seu Programa de Metas, o qual envolvia “31 objetivos, distribuídos em seis grandes grupos: energia, transportes, alimentação, indústrias de base, educação e a construção de Brasília” (FAUSTO, 1996, p. 425). Assim, deixando para trás o governo populista de Getúlio, JK assume com uma política com viés desenvolvimentista, progressista.

A maneira como Getúlio e Juscelino lidavam com a dependência do capital estrangeiro era significativamente diferente: enquanto o governo de Getúlio acreditava “que o investimento de capital estrangeiro em áreas estratégicas poria em risco a soberania nacional”

¹¹Entre o final do governo de Getúlio e a assunção de Juscelino, passou-se 1 ano e 5 meses, no qual o país foi comandado, em ordem cronológica, por Café Filho (vice de Getúlio) e pelos interinos Carlos Luz (presidente da Câmara dos Deputados) e Nereu Ramos (1º. vice-presidente do Senado Federal).

(ibidem, p. 407), Juscelino propunha uma política em que o capital estrangeiro tornava-se fundamental para o desenvolvimento do país com ênfase na industrialização. Com Juscelino, o Brasil experimentou, então, um período de grandes feitos, como o crescimento da indústria automobilística e a construção de Brasília. Tais mudanças visavam, principalmente, implantar o estilo de vida e os hábitos de consumo dos países desenvolvidos, sobretudo dos Estados Unidos, o chamado *american way of live*.

Podemos relacionar esse fato à consideração da dimensão cultural nas análises discursivas, como já propõem alguns estudiosos da área. Leandro Ferreira (2011, p.59) afirma que a cultura, tomada discursivamente, “se torna um lugar de produção de sentidos, que muitas vezes são naturalizados e passam a reforçar o efeito de apagamento da historicidade de certos fatos sociais. [...] Cultural aqui, ao invés de apontar para o *diferente*, serve para encobrir *o mesmo*”. E é justamente isso que podemos perceber nesse momento histórico. Copiamos os hábitos norte-americanos, mesclando-os à nossa cultura. Nessa época de euforia desenvolvimentista, acabamos encobrindo essa influência, dando um efeito de obviedade ao formato que assumiam os costumes e os hábitos brasileiros na época de JK.

A influência norte-americana respingou também na área musical, no entanto, havia uma grande diferença: ao invés de querer copiar o estilo americano, os músicos brasileiros apropriaram-se da sonoridade da música negra própria dos Estados Unidos e transformaram-na em uma das maiores expressões musicais do Brasil: a Bossa Nova. Para entender como se deu esse processo, precisamos retroceder um pouco no tempo, voltando ao início da década de 1950, a qual foi marcada pela hegemonia do samba-canção, que praticamente converteu-se

em padrão único de criação. [...] O samba-canção, identificado como a música de ‘dor-de-cotovelo’ veiculava uma ‘estética’ do excesso que não contribuía para o refinamento do gosto. O excesso era, antes de tudo, semântico, na medida em que reinava um sentimentalismo desenfreado, quase sempre beirando à pieguice, mas não deixava de abarcar também a face musical da canção: as melodias se expandiam em contornos mirabolantes, enquanto o acompanhamento exibía soluções orquestrais dramáticas (TATIT, 2007, p. 99-100).

Para acentuar ainda mais esse apreço por exageros, o próprio cantor criava uma personagem quase teatral, trajando roupas exuberantes. O acompanhamento era feito por uma orquestra, e a força dos instrumentos era tão importante quanto a voz do intérprete. As grandes cantoras dessa década foram Dolores Duran, Maysa e Sylvinha, cujas “canções de dor-de-cotovelo foram a coisa mais próxima de um *blues* brasileiro” (CASTRO, 2008, p.6). A temática predominante nesse tipo de canção eram “os pequenos grandes dramas do dia a dia –

fins de caso, corações partidos e solidões atrozes” (ibidem, p.98).

A Bossa Nova¹² surgiu, então, como contraponto ao que vinha sendo realizado em termos musicais nas décadas anteriores, principalmente ao samba-canção. O movimento bossa-novista propunha basicamente: a) a mudança na temática das canções, deixando de lado temas que se relacionavam com dores de amor e b) a abolição dos excessos na música. Nesse sentido, as composições da Bossa Nova, criadas, principalmente, pelas duplas Tom Jobim e Vinícius de Moraes, Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli¹³, versavam, na maior parte das vezes, sobre a vida bucólica¹⁴ e tranquila da classe média-alta da zona sul do Rio de Janeiro, falando de “garotas de Ipanema, barquinhos, flor e amor” (NAVES, 2004, p.26).

Percebia-se, na Bossa Nova, além disso, uma grande preocupação com a relação música-letra, como talvez nunca havia sido pensada até aquele momento e, se quisermos extrapolar, até hoje em dia. Segundo Campos (1968/2008, p.38), “há mesmo letras que parecem não ter sido concebidas desligadamente da composição musical, mas que, ao contrário, cuidam de identificar-se com ela”. Texto e música se autojustificam.

Quanto ao aspecto musical, João Gilberto propôs a redução da força da orquestra e das atuações teatrais dos intérpretes, ao priorizar o intimismo, a voz do cantor e, acima de tudo, a presença do violão, que se tornou a base para o desenvolvimento das canções da Bossa Nova. A partir daí, a orquestra, tão valorizada nos anos de ouro do rádio nacional, deu espaço a um conjunto com poucos instrumentos em que a voz do intérprete, mesmo quando sussurrada, tornou-se mais evidente, como explica Naves (2004, p.13):

O violão já não atua[va] apenas como acompanhamento. A grande orquestra é substituída por um conjunto menor, mais camerístico: violão, piano, percussão e baixo. Também a voz segue este parâmetro mais intimista, passando a se colocar de outra maneira: é uma voz pequena, que dialoga com o instrumento musical em vez de exibir sua própria potência.

E foi justamente a associação da voz ao violão que se tornou a marca registrada da Bossa Nova. Campos (1968/2008, p.34-35) comenta que João Gilberto conseguiu no violão “efeitos nunca antes ouvidos quer em jazz ou qualquer outra música regional” e, no canto, acabou incorporando o efeito *cool*, ou seja, “cantar sem procura de efeitos contrastantes, sem

¹²O movimento bossa-novista será apresentado mais detalhadamente no capítulo “Bossa Nova como Acontecimento Discursivo”.

¹³ Alguns dos grandes sucessos da Bossa Nova foram compostos por João Gilberto, como *Bim bom* e *Ho-ba-la-lá*, mas, sem dúvida, ele ficou conhecido por interpretar canções das duas maiores duplas da época: Vinícius de Moraes e Tom Jobim, e Ronaldo Bôscoli e Roberto Menescal.

¹⁴ Essa tendência fica bem clara no título do segundo LP de João Gilberto, *O amor, o sorriso e a flor*, lançado em 1960.

arroubos melodramáticos, sem demonstrações de afetado virtuosismo, sem malabarismos”. É uma música que demonstra preocupação com o detalhe e é, por isso, extremamente sofisticada, com uma estrutura rebuscada, com

melodias, em geral, mais longas e mais dificilmente cantáveis, as harmonias mais complicadas, plenas de acordes alterados e pequenas dissonâncias, os efeitos de interpretação são mais sutis e mais pessoais, permitindo pequenos artifícios, como silêncios ou pausas expressivas, assim como detalhes de execução instrumental mais sofisticada, etc. (ibidem, p.72).

A partir de então, todos os elementos que faziam parte da canção tornaram-se importantes. O cantor, conforme Campos (ibidem, p.22), “não mais se opõe como solista à orquestra. Ambos se integram, se conciliam, sem apresentarem elementos de contraste”¹⁵.

Essas diferenças tão significativas entre uma interpretação-espetáculo e uma interpretação-intimista já foram observadas na canção que ‘inaugurou’ o movimento bossa-novista, *Chega de saudade*. Gravada originalmente em abril de 1958, no LP *Canção do amor demais*, de Elizeth Cardoso, a poesia/letra de Vinícius de Moraes se perdia entre a interpretação dramática de Elizeth e a orquestra que a acompanhava, que, segundo Naves (2004, p.15), “ainda era atada às concepções musicais dos anos 40, com violinos ao fundo”. Semanas depois do lançamento desse LP, João Gilberto lança o seu próprio LP, em que *Chega de saudade* aparece sem a orquestra, a qual cede lugar à inovadora batida do violão de João Gilberto: “um ritmo que simplificava toda a batida do samba – como se ele tocasse só com os tamborins –, mas que era flexível o suficiente para acompanhar qualquer tipo de música” (CASTRO, 2008, p.145). O tom intimista deu outra significação para a canção que acabou virando, aí sim, um marco na história musical brasileira.

A partir do lançamento da versão de João Gilberto para *Chega de saudade*, a Bossa Nova teve uma vida de muito sucesso, obtendo reconhecimento mesmo dos críticos mais severos, que não tinham como não perceber o talento do grupo de músicos da zona sul do Rio de Janeiro.

Pode-se perceber, então, que, em boa parte da década de 1950, o Brasil estava mergulhado em uma onda de euforia. De um lado, tínhamos um governo, que dizia estar completamente focado no desenvolvimento do país e na melhoria das condições de vida da população (mesmo que isso não fosse colocado em prática de maneira uniforme, em todas as

¹⁵ Um exemplo prático desse equilíbrio foi a criação da *ficha técnica* nas capas dos LPs. Segundo Campos (1968/2008, p.97), nela começou a constar “não apenas os músicos participantes [...], mas também os responsáveis técnicos pela feitura do disco: produtor, técnico de gravação, engenheiro de som, fotógrafo, *layout man*, etc. Isso não se prende, porém, a razões de justiça profissional ou coleguismo, e sim ao fato de que, a partir da BN [Bossa Nova], todos esses aspectos, anteriormente secundários, foram muito mais valorizados”.

camadas da população, e mesmo que esse progresso estivesse atrelado a um super-endividamento do país no exterior) e, de outro, vivíamos o momento de maior excelência da música brasileira, até hoje não superado.

1.2 Cenário Histórico-Musical Brasileiro 1960 - 1968

Se o final da década de 1950 no Brasil foi um momento de euforia, tanto política quanto cultural, a década de 1960 inicia-se revelando as consequências negativas do entusiasmo progressista de JK.

Durante o governo de Juscelino, o país gastava muito mais do que arrecadava, o que gerou um significativo endividamento com bancos no exterior, bem como uma alta no índice de inflação. Sendo assim, o progresso prometido por Juscelino atingiu somente a parcela da população com melhores condições de vida, deixando à margem a população de baixa renda. Os trabalhadores rurais assolados pela onda de industrialização viram-se pressionados a abandonar suas terras, e a movimentação em direção aos grandes centros urbanos, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo, foi intensa. Esse contingente acabou inchando as áreas marginais das megalópoles, comprometendo ainda mais sua própria qualidade de vida.

A consequência desse panorama foi o aumento considerável da insatisfação das classes mais populares, que atingiu o ápice no momento em que João Goulart foi impedido pelos militares de assumir a presidência, após a passagem relâmpago de Jânio Quadros, sucessor de Juscelino, pelo poder Executivo.

Paralelamente a isso, houve uma mobilização efetiva dos estudantes que passaram a exigir mudanças sociais, e o número de greves aumentou de maneira expressiva, envolvendo, principalmente, o setor público¹⁶.

Tantas mudanças não poderiam ficar restritas ao âmbito político-social e acabaram imprimindo suas marcas em outros setores. Na música, o primeiro sinal de que uma grande modificação estava se delineando foi o racha que ocorreu entre dois expoentes da Bossa Nova: Carlinhos Lyra e Ronaldo Bôscoli. Lyra já havia começado a participar de reuniões para a fundação de um núcleo do Partido Comunista em São Paulo e já manifestava a vontade de criar músicas não tão alienadas, como as que fazia com Bôscoli (CASTRO, 2008, p.260). A grande questão naquele momento era a superficialidade das letras das canções bossa-

¹⁶ Segundo Fausto (1996, p.449), “enquanto em 1958 foram registrados 31 movimentos grevistas, eles chegaram a 172 em 1963. Nada menos do que 80% das paralisações, em 1958, se concentraram no setor privado; em 1963, o setor público passou a ser majoritário (58%)”.

novistas, tanto que alguns compositores optaram por deixar de lado a temática que versava sobre o cotidiano da classe média carioca, mas sem deixar de lado a melodia, os arranjos, o ritmo vinculados à essência do movimento da Bossa Nova. Juca Chaves, que cantava de maneira muito semelhante a João Gilberto, compôs *Presidente bossa nova* e, além de se apropriar do nome do movimento, usou do ritmo bossa-novista para “fazer crítica política, o que nunca esteve nos planos da Bossa Nova” (ibidem, p.282). Campos (1968/2008, p.61) diz que, envoltos na onda de protesto e das temáticas nordestinas, os adversários da Bossa Nova começaram a tentar “mudar o curso da evolução da nossa música, com a conversa de que a bossa-nova não era entendida, se distanciava do povo”. No entanto, talvez o maior marco da mudança no rumo da Bossa Nova deu-se no final de 1963, com o lançamento do LP *Nara*. A transformação pela qual passou Nara Leão, até então musa da Bossa Nova, fez com que as estruturas, que já não eram mais tão sólidas assim, desmoronassem.

Nesse LP, ela “tentava substituir [a] temática do mar e do amor por coisas de favela e pobreza, inteiramente estranhas ao movimento” (ibidem, p.343). O interessante é perceber que ela ainda mantinha um grande vínculo com o estilo bossa-novista, principalmente pelo fato de que os músicos que a acompanhavam eram adeptos do modo de tocar que norteava os princípios básicos da Bossa Nova, no entanto, as letras divergiam completamente daquilo que apregoava o movimento. Percebe-se aí algo que também estará presente na análise de *Procissão*: o efeito do atravessamento de discursos outros em um discurso considerado como sendo “principal”. O discurso bossa-novista estava, aos poucos, impregnando-se de um discurso engajado que, originalmente, não era permitido no seu domínio de saber bossa-novista. Tal atravessamento acabou gerando, por sua vez, uma desacomodação nos saberes bossa-novistas já consagrados¹⁷.

A realidade político-social-cultural do país parecia em suspenso. Percebia-se um momento tenso e de transição muito significativo. Na política, o governo Jango tinha, por exemplo, dificuldades tanto com a direita, temerosa de que ele implementasse algumas ideias que, segundo os militares, eram de cunho comunista, quanto com a esquerda, receosa de que ele fosse ceder à pressão do esquema de endividamento externo proposto pelos militares. De acordo com Fausto (1996, p.456),

os beneficiários da inflação não tinham interesse no êxito das medidas; os inimigos de Jango desejavam a ruína do governo e o golpe; o movimento operário se recusava a aceitar restrições aos salários; a esquerda via o dedo do imperialismo por toda parte.

¹⁷ Isso será discutido com ênfase no capítulo 5 da parte 3.

O governo de Jango estava, então, sendo alvejado por diferentes setores da sociedade. Tal contexto foi propício para a instalação do golpe militar. Os militares culpavam o governo pelo clima de instabilidade que tomou conta do país e alegavam buscar alguma forma de, segundo eles, “purificar a democracia” (ibidem, p.458) e de conter os ânimos do povo que, também, segundo os militares, já estavam ultrapassando os limites aceitáveis e beirando a exaltação. Por outro lado, as alas de esquerda exigiam um posicionamento mais claro do presidente que parecia, até então, hesitar em aderir de forma mais efetiva às reformas por eles exigidas.

Os fatos que vinham se desenrolando desde 1963 acabaram culminando no golpe militar e na consequente deposição de Jango. Instalou-se, então, a ditadura militar, sob o comando do General Castelo Branco.

Mesmo convivendo com a censura e a repressão, o país viveu, nesse momento, um período de grande efervescência cultural em todas as áreas. De acordo com Costa e Serigi (2007, p.36),

é, aliás, após 1964, que as atividades artísticas, principalmente no teatro, intensificaram-se. Surgem grupos como o de Arena e o Oficina, acentuando um caráter nacional na arte. [...] No período entre 1965 e 1968, as movimentações estudantis aumentam, tornando claras a inquietação política e a insatisfação da juventude politizada. Nesse período, [...] o movimento musical é intensificado com a chamada Era dos Festivais.

No universo cultural, o teatro foi “fundamental para a organização da resistência ao regime militar. [...] As pessoas iam ao teatro ou ao cinema, como quem vai a uma manifestação política” (STEPHANOU, 2001, p.116). Nesse sentido, o show Opinião foi o primeiro grande triunfo do movimento contra o regime da época. Essa dramatização contava com

textos curtos e políticos, provocativos e emocionantes, num espetáculo aparentemente despojado, mas de concepção sofisticada, [que] ligavam as músicas cantadas por Nara [Leão], Zé Kéti e João do Vale, que [por sua vez] denunciavam a miséria e a opressão e celebravam a liberdade e a solidariedade. O público explodia em aplausos todas as noites e era como se a ovação fosse uma vaia ao governo militar (MOTTA, 2009, p.67).

A canção passava a ser, então, considerada um instrumento de crítica da realidade político-social, afastando-se, pelo menos no que diz respeito à temática, daquilo que alguns compositores chamavam de superficialismo bossa-novista. Era a hora de “a canção popular poder dar às pessoas algo mais que a distração e o deleite”, como dizia a frase, de autoria de

Nara Leão, que vinha cunhada no LP *Opinião* (STEPHANOU, 2001, p.121). Percebia-se, então, a irrupção de outro movimento político-musical que começou a se constituir dentro do próprio movimento bossa-novista. Campos (1968/2008, p.88) analisa com muita propriedade esse momento, explicando que,

sendo a BN¹⁸ uma realidade oriunda da faixa urbana da população; tendo essa faixa da população melhores condições materiais e práticas de receber informações via livros e periódicos; sendo a BN um movimento preponderantemente jovem, constituído, em grande parte, de estudantes; sendo o jovem e o estudante em todo país subdesenvolvido o mais vivo estopim de inflamação político-ideológica, compreende-se o surgimento de uma linha de canções de cunho participante. Mas o próprio sentido musical da BN colaboraria para tal, pois se trata de uma música alheia ao que chamamos de “sentimentalismo” barato, chavões poéticos, virtuosismos vocais, para ser uma manifestação concreta e direta. Assim, em sua própria estrutura, ela permite a exteriorização da mais variada temática, que pode ir de um problema individual de amor a um problema coletivo de fome.

Desta forma, percebe-se que os sentidos anteriormente permitidos dentro do domínio de saber da Bossa Nova acabaram sendo, aos poucos, afetados por outros saberes, antes nele interditados. Nesse momento, começou a se abrir espaço para temáticas de cunho mais social; a Bossa Nova começou a fazer política, mesmo com toda a resistência inicial.

É nesse contexto que dois movimentos tidos como antagônicos floresceram praticamente na mesma época: de um lado, a canção de protesto, encabeçada pelas composições de Geraldo Vandré e Chico Buarque e, de outro, a Jovem Guarda, liderada pelo ícone Roberto Carlos. Nesse período, a atenção do público ficava dividida entre programas televisivos comandados por grandes nomes da música, como Elis Regina, Nara Leão e Roberto Carlos, e os Festivais de Música Brasileira, que movimentavam a vida cultural do eixo Rio/São Paulo.

No que diz respeito à Jovem Guarda¹⁹, as letras associadas a esse movimento não eram concebidas para discutir questões políticas. As temáticas principais vinculavam-se a assuntos superficiais, banais, cotidianos; eram composições curtas com refrões bem marcados e, muitas vezes, exaustivamente repetidos. Segundo Tatit (2008, p.53), “esses novos músicos encadeavam acordes perfeitos em suas guitarras elétricas e retomavam, agora sob a égide do

¹⁸Bossa Nova.

¹⁹Cabe aqui dizer que a Jovem Guarda não será abordada com mais profundidade nesta dissertação, pois optou-se por focar a análise dos gêneros musicais que compuseram o discurso associado às duas versões de *Procissão* analisadas nessa dissertação.

rock, a música para dançar”, sendo que a melodia que as acompanhava remetia geralmente às sonoridades desenvolvidas pelos *Beatles*. Apesar do grande sucesso popular, a Jovem Guarda amargou muitas críticas dos intelectuais da música, tanto pelo superficialismo e alienação de suas composições, quanto pela supervalorização da música estrangeira em detrimento da brasileira e, justamente por isso, a sua permanência no cenário nacional foi curta.

As composições de protesto, por sua vez, ao contrário da Bossa Nova e da Jovem Guarda (e da Tropicália, como veremos adiante), não foram reunidas sob uma chancela específica. Convencionou-se denominar “canção ou música de protesto” as composições criadas em meados da década de 1960 que deixavam de lado a temática superficial da Bossa Nova e que começavam a se preocupar com a situação do país e do povo brasileiro, que enfrentava o início do regime ditatorial. Nelson Motta (2009, p.207) emprega o termo *MPB nacionalista* para se referir a essas canções, já que elas não se preocupavam apenas em criticar a situação político-econômico-social do país, mas também carregavam a bandeira da valorização da nação e da não-aceitação de qualquer influência estrangeira nas composições brasileiras. Essas canções assumiram um importante papel na música brasileira a partir de 1965, com a eclosão dos Festivais de Música, que eram transmitidos pelas emissoras de TV. O público dominante nos teatros era composto de estudantes universitários que estavam impregnados por uma grande vontade de criticar o governo da época e, por isso, exigiam que as canções carregassem uma mensagem engajada socialmente. Nesse sentido, Stephanou (2001, p.299) afirma que “a arte do período combateu e denunciou as arbitrariedades do Regime Militar, divulgou elementos negadores da ordem vigente, explicitou as injustiças sociais e buscou gerar indignação”.

Além dos Festivais de Música Brasileira, o programa *O Fino da Bossa*²⁰, apresentado por Elis Regina, foi o palco para a consagração de muitos músicos, como Edu Lobo, Sidney Miller e Gilberto Gil (em sua primeira fase), que cantavam os problemas que afligiam a sociedade da época. Praticamente já não havia mais espaço para a “bossa nova ligeira e praieira, [...] o tempo no Brasil esquentava e pedia ritmos e palavras mais fortes, música e política começavam a se misturar e se confundir com a ascensão populista de Jango Goulart” (MOTTA, 2009, p.41).

Esse novo movimento, que começava a se delinear na música popular brasileira, assumia, também, um caráter muito autoritário, ao tentar definir o que deveria ser a música

²⁰ Cabe ressaltar que, apesar do nome, o programa apresentado por Elis Regina já não veiculava praticamente nenhuma música relacionada à Bossa Nova. Segundo Tatit (2008, p.53), “Elis abrigava não apenas a canção de protesto, mas também o samba autêntico de seu parceiro de programa Jair Rodrigues e tudo que tivesse a marca “nacional” e, ao mesmo tempo, “popular”. Só não admitia a música jovem, filiada ao rock internacional”.

brasileira e ao execrar as manifestações que não se incluísem nesse perfil. Geraldo Vandré disse na época que os músicos tinham “de fazer música participante. [...] Os militares estão prendendo, torturando. A música tem de servir para alertar o povo” (CASTRO, 2008, p.353). Interessavam-se, portanto, por denunciar a situação do país, as desigualdades sociais, as condições precárias de vida dos brasileiros menos favorecidos, etc. A temática havia, então, mudado: “a miséria [havia deixado] de ser folclore, tornando-se denúncia de uma etapa a superar, e os ‘oprimidos’ passaram a ser encarados como agentes da construção de uma ordem social mais justa” (NOSSO SÉCULO, 1980, p.45). Os palcos estavam se transformando paulatinamente em palanques, e as canções, em discursos de protesto. Segundo Lacerda (2002, p.41), “o valor de uma canção não se media por critérios específicos, mas por conter uma postura política consequente. Procurava-se impor o discurso engajado de tal forma que muitos artistas começavam a se sentir pouco à vontade”.

Em um primeiro momento, houve somente uma modificação nas letras das canções, já que não havia uma sonoridade específica para traduzir de forma não linguística a insatisfação com o regime político vigente. Seus intérpretes e compositores acabaram, portanto, tomando emprestadas as sonoridades originalmente relacionadas a outros gêneros musicais para servir de pano de fundo a seus cantos de protesto. O foco era justamente a letra, já que a ideia era tornar a mensagem libertária a grande atração. No momento seguinte, a preocupação passou a ser a melodia propriamente dita, e Tatit (2008, p.102) afirma, nesse sentido, que eles “também recuperaram as inflexões grandiloquentes de tempos passados para dar cobertura compatível à oratória engajada”. Era o momento em que o domínio de saber político atravessava sobremaneira o domínio de saber artístico, ocasionando uma reacomodação dos saberes.

Segundo Stephanou (2001, p.300), “era impossível separar obra e conteúdo prático, a neutralidade artística foi interpretada como omissão, conformismo e, até mesmo, desqualificação intelectual”. A arte assume, assim, uma outra função que era, justamente, a de “apreender, registrar e tomar partido diante da realidade; estar a serviço da transformação” (ibidem, p.115). Nesse momento, cultura e política²¹ se (con)fundiram.

Consolidava-se, então, no eixo Rio-São Paulo, um “único” modo de se fazer arte, associado a uma temática essencialmente nacionalista e engajada. Segundo Stephanou (2001, p.138), “a avaliação artística, normalmente o critério único para a aceitação e o sucesso de uma obra pelo público, foi interceptada pela realidade, a necessidade de combater um Regime

²¹ Política, aqui, refere-se a engajamento político, já que todo o discurso é político, na sua essência. O político, para a AD, vincula-se à inscrição do discurso em uma ou outra formação discursiva, à afetação do sujeito pela ideologia.

autoritário”. Além disso, Calado (1997, p.201) explica que “após 1964, [...] se instaurou na música popular brasileira um ambiente de repulsa a qualquer influência estrangeira”. Havia a necessidade de preservação da “pureza”, da “integridade” da música nacional. De acordo com Stephanou (2001, p.205), o maior objetivo daqueles que compactuavam com esse posicionamento era “impedir o malefício que a cultura de massa internacional [segundo eles] traz para o desenvolvimento da cultura brasileira”. Essa negação atacava, no âmbito musical, de uma maneira mais direta, os bossa-novistas, cujo discurso foi atravessado na fase inicial pelo cool jazz americano, e os adeptos da Jovem Guarda, que assumiam, de modo quase integral (letra, música e comportamento), o discurso do rock de Liverpool. De certa forma, criou-se uma divisão na música popular brasileira: ou se fazia música engajada ou se fazia música alienada. Parecia não haver a possibilidade de agregar diferentes saberes em uma mesma canção. Sodré (*apud* STEPHANOU, 2001, p.140) afirmou, sobre esse tema, que o sentido consagrado na época era que “autores omissos, que seguem o caminho da passividade, do conformismo, da neutralidade artística, da omissão diante dos problemas, apenas servem para glorificar a mediocridade”, correndo o risco, inclusive, de verem o seu prestígio abalado. A ideia era justamente silenciar discursos que poderiam se opor aos vinculados à canção de protesto.

E foi nesse contexto de repúdio às expressões culturais estrangeiras e de necessidade de engajamento político que surgiu uma nova safra de cantores e compositores com o objetivo de se contrapor a um efeito de homogeneidade associado ao discurso vinculado às canções de protesto e de mostrar que música de qualidade não era, necessariamente, sinônimo de música engajada.

Tatit (2008, p.13) afirma que “se a música de protesto era contra a ditadura militar, o tropicalismo manifestava-se em boa medida contra a música de protesto e seu espírito de exclusão”. Era o momento em que se percebia o “conflito público entre o internacionalismo da vanguarda cultural e o nacionalismo da vanguarda política” (NOSSO SÉCULO, 1980, p.154).

O termo *Tropicália*²² surgiu pela primeira vez em um trabalho do arquiteto Hélio Oiticica, apresentado no MAM (Museu de Arte Moderna), no Rio de Janeiro, em 1967. O conceito estava vinculado à necessidade de repensar a cultura brasileira como um todo, evidenciando as suas características realmente nacionais, mas também, não negando as manifestações da cultura estrangeira. A ideia era perceber que a nossa cultura era, sim,

²² Dentre os muitos cantores e compositores que se engajaram a essa proposta, destacam-se: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rogério Duprat, o grupo Os Mutantes, Tom Zé e Torquato Neto.

atravessada por outras, mas que não precisávamos baixar a cabeça e aceitar tudo que vinha de fora, como a tradição cultural do país demonstrava fazer há anos, mas também não era negá-las, pois, essa seria uma leitura parcial da realidade. A proposta era absorver essas culturas e digeri-las, transformando-as em algo verdadeiramente nacional. A obra de Oiticica pretendia justamente desvendar a "verdadeira" cultura brasileira, partindo do pressuposto que ela era formada pela mistura de várias culturas, tanto indígenas, regionalistas, urbanas, como também americanas ou europeias, por exemplo. Ao mesmo tempo em que se condenava o “arianismo cultural”²³ no Brasil, condenava-se a negação dos efeitos das culturas importadas na nossa própria cultura. Oiticica esclarece, nesse sentido, que pretendia, com a Tropicália,

criar o mito da miscigenação [...]. Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essa herança maldita europeia e americana terá de ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia da nossa terra²⁴.

Além de Hélio Oiticica, as ideias de instaurar no país uma nova ordem cultural, que ia, mesmo que indiretamente, ao encontro de uma crítica à política vigente na época, permeavam o discurso de outros intelectuais, como o cineasta Glauber Rocha e o teatrólogo José Celso Martinez Corrêa. Ambos se destacaram com projetos ambiciosos que mexeram com sentidos já sedimentados em circulação no final da década de 1960. Glauber ganhou dois prêmios no Festival de Cannes com o filme *Terra em transe*; enquanto Martinez foi o responsável pela primeira encenação da peça *O rei da vela*, escrita por Oswald de Andrade na década de 1930. O cinema, assim como o teatro, vivia um momento em que uma das características principais de qualquer tipo de manifestação artística era ‘passar uma mensagem’ e, ao mesmo tempo em que tinha esse objetivo, conseguia abranger simultaneamente tanto o “tema (preocupação social e nacional), como a forma (renovação da linguagem cinematográfica)” (BILHARINHO, *apud* STEPHANOU, 2001, p.176).

Gilberto Gil e Caetano Veloso viveram intensamente esse momento de profundas transformações na cultura nacional e trouxeram para a música as propostas tropicalistas que começavam a se disseminar pelos grandes centros urbanos do país. Na música, isso significava acabar com o regime autoritário imposto pelas canções de protesto, buscando uma expressão verdadeiramente brasileira, que incluísse todas as possíveis expressões culturais, fossem elas nacionais ou não. Eles conseguiram maior visibilidade e reconhecimento no final

²³ Expressão de LIMA, Marisa Alvarez. **Marginália, arte e cultura na idade da pedra**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

²⁴ Disponível em: http://www.febf.uerj.br/tropicalia/tropicalia_oiticica.html. Acessado em 17/08/2011.

do ano de 1967, principalmente após o lançamento de *Alegria, Alegria* (de Caetano Veloso) e de *Domingo no Parque* (de Gilberto Gil), que constituíram o "marco inaugural" do movimento "poético-musical de vanguarda, universalista-popular" (SEVERIANO, 2008, p.383). Campos (1968/2008, p.152) afirma que "a explosão de *Alegria, Alegria* [soou] como um novo desabafo-manifesto, ante a crise de insegurança que, gerando outros preconceitos, tomou conta da música popular brasileira e ameaçou interromper sua marcha evolutiva".

O movimento propunha, nesse sentido, uma universalização da música; valorizando todo o tipo de expressão (tanto regionais quanto internacionais) e promovendo uma releitura da vibração eletrônica das guitarras, que já haviam sido introduzidas pelos cantores do iê-iê-iê. O movimento tropicalista, segundo Calado (2008), apresentava como objetivos principais:

- a popularização da música brasileira, aproximando-a do público mais jovem;
- a valorização da canção propriamente dita, fazendo com que ela não fosse tomada apenas como um instrumento político; e
- a valorização de todos os tipos de expressões artísticas e gêneros musicais, tanto nacionais quanto estrangeiros, conferindo um caráter universal à música brasileira.

Severiano (2008, p.383) afirma que

o Tropicalismo misturava influências da música pop internacional, em especial dos Beatles, com a utilização do instrumental eletro-eletrônico; de várias vertentes da nossa música, inclusive do brega-popularesco; [...] da antropofagia literária de Oswald de Andrade [...]; e da poesia concreta dos irmãos Campos, Augusto e Haroldo, e de Décio Pignatari.

Para Caetano (apud SEVERIANO, 2008, p.119), "a música [...] deveria ser algo bem atual, um som meio elétrico, meio pop, que tivesse a ver com as coloridas imagens das revistas [...], com fotos de atrizes de cinema misturadas com cenas violentas de guerra e flagrantes de viagens espaciais"²⁵.

Por tudo isso, já era perceptível e previsível, portanto, uma reação negativa em relação à Tropicália. Não houve quem não ficasse incomodado com a nova estética: os simpatizantes do governo militar condenavam-na, pois ela tinha um forte apelo jovem, que podia servir como um instrumento de mobilização de massas; os manifestantes contrários ao regime militar, por sua vez, criticavam a sua posição 'antinacionalista'. Estes não percebiam que

²⁵ Isso ficou explícito na música *Alegria, Alegria*, considerada o primeiro hino tropicalista e que foi apresentada por Caetano no III Festival de Música Brasileira. A letra da canção dizia: "O sol se reparte em crimes / Espaçonaves, guerrilhas / Em cardinales bonitas / Eu vou... / Em caras de presidentes / Em grandes beijos de amor / Em dentes, pernas, bandeiras / Bomba e Brigitte Bardot... / O sol nas bancas de revista / Me enche de alegria e preguiça / Quem lê tanta notícia / Eu vou..."

“essa liberdade e essa mistura de gêneros poderiam ser avaliados como um caso de enriquecimento cultural, no sentido de inclusão de valores considerados positivos” (TATIT, 2008, p.91). Eles acreditavam que os valores assimilados eram “prejudiciais à cultura, provocando o sentimento de *profanação* das crenças e dos costumes do grupo” (ibidem).

É aí que reside o maior paradoxo que envolvia o movimento da Tropicália: aqueles que lutavam contra a ditadura eram os mesmos que reprimiam o movimento tropicalista, que, por sua vez, pregava a liberdade cultural, sem vincular a música às discussões políticas.

No entanto, se a vinculação da arte tropicalista com a política pôde ter sido questionada²⁶, cabe ressaltar que os movimentos jovens mantinham-se cada vez mais atuantes em uma época em que o governo militar havia imprimido uma significativa queda no padrão de vida da população, ampliando o nível de pobreza e, no âmbito cultural, havia imposto um aumento assombroso da censura.

E tudo isso aconteceu em pouquíssimo tempo, principalmente, durante o ano de 1967, culminando em 1968, que foi o divisor de águas na história do governo militar brasileiro. De acordo com Fausto (1996, p.477),

em vários países, os jovens se rebelaram, embalados pelo sonho de um mundo novo. [...] As formas políticas tradicionais eram vistas como velharias [...]. Esse clima [...] deu impulso à mobilização social. O ponto alto da convergência dessas forças que se empenhavam na luta pela democratização foi a chamada passeata dos 100 mil, realizada a 25 de junho de 1968.

Essa mobilização popular alertou o governo federal, que, como reação, tornou ainda mais repressora a legislação a respeito da censura. O AI-5 foi a expressão mais feroz desse momento da história brasileira. O governo Costa e Silva passava, deste modo, a ter o poder de fechar o Congresso Nacional, de cassar mandatos de parlamentares, de estabelecer a censura prévia e de suspender direitos políticos de qualquer cidadão. O efeito da censura foi, então, avassalador. Em 1968, por exemplo, praticamente todos os filmes do Festival de Cinema Amador do Jornal do Brasil foram mutilados, assim como as músicas concorrentes do Festival do mesmo ano (STEPHANOU, 2001, p.260).

A Tropicália sentiu sobremaneira os efeitos da censura. Apesar de os adeptos do grupo de Caetano e Gil afirmarem não estar diretamente envolvidos com a crítica política, o comportamento dos tropicalistas constituía, no ponto de vista dos militares, uma ameaça, pois era uma música com apelo jovem. Por isso, Gil e Caetano acabaram sendo exilados e, sem a presença dos dois dos maiores nomes do movimento, a Tropicália acabou perdendo força e,

²⁶Discutiremos e questionaremos essa afirmação no tópico *Tropicália como Acontecimento Enunciativo*.

em pouco tempo, havia dado lugar a outras manifestações musicais.

PARTE 3:
ENTRANDO NA *PROCISSÃO* – Canção e gêneros musicais

1 FORMAÇÃO DISCURSIVA: definindo o conceito básico de análise

Para dar início à análise do funcionamento discursivo dos gêneros musicais bem como das duas versões de *Procissão*, é preciso que façamos uma breve reflexão acerca da concepção do conceito de formação discursiva²⁷. A noção de FD foi um dos pontos basilares da teoria pècheutiana e será a base para o desenvolvimento deste trabalho, já que a maioria dos conceitos que serão apresentados na sequência são intimamente ligados a ela.

Esse termo foi cunhado por Michel Foucault, em 1969, na obra *Arqueologia do Saber*. No capítulo intitulado *Formação Discursiva*, Foucault faz um percurso (interrogativo, filosófico) questionando-se sobre como se organizam os saberes dentro de determinadas ciências e acaba afirmando que

no caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva – evitando, assim, palavras demasiado carregadas de condições e consequências, inadequadas, aliás, para designar semelhante dispersão, tais como “ciência”, ou “ideologia”, ou “teoria”, ou “domínio da objetividade” (FOUCAULT, 1969/2008, p. 43).

Nesse trecho, percebemos dois pontos importantes que norteiam o conceito de FD de Foucault: 1) a questão das regularidades e 2) a não-consideração da ideologia como princípio organizador de uma FD.

Quando trazido para o âmbito da AD, esse termo sofre mudanças na sua concepção. A primeira vez que ele aparece ligado à teoria pècheutiana é no já comentado texto escrito por Pêcheux em parceria com Claudine Haroche e Paul Henry²⁸. No início desse artigo, há uma citação que já antecipa o conceito de FD para a AD: “as palavras podem mudar de sentido segundo as posições determinadas por aqueles que as empregam” (HAROCHE et al., 1971/2007, p.18). Quando os autores mencionaram “posições determinadas por aqueles que as empregam”, estavam indiretamente lançando a base do conceito de posição-sujeito, que define a posição ocupada pelo sujeito social dentro de uma determinada FD. Na sequência do artigo, os autores retomam a citação transcrita relacionando-a, enfim, à FD, ao dizer que naquele momento é possível deixar claro que “as palavras ‘mudam de sentido’ ao passar de

²⁷Doravante denominada FD.

²⁸Já comentando no segundo tópico da primeira parte dessa dissertação.

uma FD a outra” (ibidem, p.26), segundo as posições que ocupam os sujeitos que as proferem. Desta maneira, Haroche, Henry e Pêcheux apresentam a discussão e a construção de uma teoria voltada essencialmente ao estudo do discurso, em que se percebe a relação com conceitos advindos de outras teorias, mas nos quais se nota igualmente a ruptura com essas mesmas teorias, já que a AD revê o modo como essas noções são abordadas, adaptando-as ao estudo do seu novo objeto de pesquisa: o discurso.

Aparecem, nesse mesmo artigo, ainda que de maneira muito incipiente, os conceitos de *formação social* e de *formação ideológica*. Segundo os autores, a *formação social* “se caracteriza, por meio do *modo de produção* que a domina, por um estado determinado pela *relação entre classes* que a compõem” (ibidem). A *formação ideológica*, por sua vez, caracteriza

um elemento suscetível de intervir – como uma força confrontada a outras forças – na conjuntura ideológica característica de uma formação social em um momento dado. Cada formação ideológica constitui desse modo um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem “individuais” e nem “universais”, mas que se relacionam mais ou menos diretamente a posições de classes em conflito umas em relação às outras (ibidem).

A vinculação desses conceitos às *posições de classe* já sinalizava, diferentemente do exposto por Foucault em 1969, a importância da inclusão da ideologia nos estudos discursivos, bem como a maneira como a noção de sujeito seria desenvolvida.

Em *Semântica e Discurso*, Pêcheux realmente dá fôlego à discussão sobre a noção de FD e sobre as demais noções com as quais ela se relaciona. Mesmo que ele tenha mantido, nas suas primeiras reflexões, algumas das considerações feitas por Foucault, agora ele a relaciona à noção de ideologia. De acordo com Indursky (2007, p.166), nesse momento, “ao contrário do que ocorre na Arqueologia de Foucault, não é só lícito falar em ideologia, como é ela, juntamente com o sujeito, tomada como princípio organizador da formação discursiva”. Assim, Pêcheux alça o conceito de FD a um dos conceitos fundamentais de sua teoria e a define como

aquilo que, numa formação ideológica, determinada pelo estado da luta de classes, determina o que pode e deve ser dito (articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa,...) (Pêcheux, 1975/2009, p.147).

E, nesse sentido, Pêcheux (ibidem, p.146) afirma que a ideologia é o que designa

o que é e o que deve ser [...]. É a ideologia que fornece as

evidências [...] que fazem com que uma palavra ou um enunciado ‘queiram dizer o que realmente dizem’ e que mascaram, assim, sob a ‘transparência da linguagem’, aquilo que chamaremos o caráter material do sentido das palavras e dos enunciados.

Percebe-se aí uma tensão entre a evidência e a opacidade dos enunciados. Se a ideologia trabalha fazendo com que os sentidos de cada palavra ou enunciado pareçam previamente determinados, por outro lado, temos um movimento inverso²⁹ que age para mostrar que essa evidência é ilusória, já que os sentidos não existem *a priori*, mas dependem, sim, das posições sustentadas por aqueles que as empregam. Aqui Pêcheux retoma a reflexão acerca do *sentido*, que havia sido iniciada anos antes no artigo em parceria com Haroche e Henry.

Nota-se, então, que há uma desconstrução da ideia de sentido literal ou figurado, já que o que importa é como se constitui cada discurso, ou como se consagram determinados efeitos de sentido, a partir da consideração das suas condições de produção. Até esse ponto, percebe-se uma continuidade entre aquilo que foi dito no artigo de 1971 e o que foi apresentado na obra de 1975; há, é claro, um maior aprofundamento do debate acerca da constituição do(s) sentido(s), no entanto, as conclusões seguem uma mesma orientação.

No texto de 1975, entretanto, o filósofo francês amplia essa discussão apresentando os conceitos de *forma-sujeito*, *posição-sujeito*, *memória discursiva*, *interdiscurso*, entre outros, dando continuidade aos estudos sobre FD. Em um primeiro momento, partindo inclusive do que foi apresentado por Foucault e que depois foi retomado e incorporado à AD por Pêcheux, a relação do sujeito do discurso com a FD na qual está inserido era de plena identificação com a *forma-sujeito*. Isso implicava pensar a FD como sendo fechada e homogênea. Novamente, Indursky (2007, p.166) esclarece que, nesse momento, na teoria desenvolvida por Pêcheux,

só há espaço para a reduplicação da identidade; por conseguinte, só há lugar para os mesmos sentidos. Dito diferentemente: neste momento, ainda não há espaço para alteridade e a diferença nem para contradição. E a identificação do sujeito se dá diretamente com a Forma-Sujeito, responsável pela organização dos saberes que se inscrevem na formação discursiva.

Assim a FD era considerada um espaço regular de “reformulação-paráfrase onde se constitui a ilusão necessária de uma ‘intersubjetividade falante’ pela qual cada um sabe de antemão o que o ‘outro’ vai pensar e dizer” (PÊCHEUX, 1975/2009, p.161). Mais adiante, Pêcheux apresenta, no mesmo texto, um aprofundamento dessa discussão em que afirma não

²⁹ Esse movimento inverso relaciona-se com a *resistência*, já apresentada em tópico anterior.

ser possível pensar em um sujeito centrado, mas sim em um sujeito dividido na sua essência, que pode ou não identificar-se com a forma-sujeito que rege determinada FD. É nesse momento que Pêcheux (ibidem, p.199) apresenta a noção de *tomada de posição* ao constatar que “esse desdobramento [do sujeito] pode assumir diferentes modalidades, duas das quais são evidentes”. Além da possibilidade de identificação plena com a forma-sujeito da FD, revelando a unicidade imaginária do sujeito, Pêcheux notou que o sujeito poderia não se identificar plenamente, mantendo, no entanto, muitos pontos em comum, o que ainda justificaria sua permanência na FD ‘de origem’. O primeiro caso, em que há uma superposição entre o *sujeito da enunciação* e a *forma-sujeito*, Pêcheux denominou de *bom sujeito*. No segundo caso, “o *sujeito da enunciação* ‘se volta’ *contra o sujeito universal*³⁰”, percebendo-se aí uma “luta contra a evidência ideológica” (ibidem), que faz com que o sujeito se contra-identifique, se contraponha com alguns dos saberes próprios da FD na qual está inserido. Nesse caso, o sujeito se distancia da forma-sujeito, mas ainda permanece na FD. A essa posição-sujeito, Pêcheux deu o nome de *mau sujeito*.

No momento em que ele prevê a possibilidade de contra-identificação com alguns dos saberes próprios de uma determinada FD, ele acaba considerando, também, uma outra modalidade de tomada de posição que se refere ao sujeito que se desidentifica completamente com os saberes da FD de ‘origem’. A ruptura integral não significa necessariamente a constituição de uma nova FD, mas pode relacionar-se à identificação desse sujeito a outra FD já existente. É bom ressaltar que, nesse movimento, não há o ‘desaparecimento’ da ideologia ou a anulação do sujeito (desassujeitamento), já que “não se rompe jamais com a ideologia em geral, mas sempre com esta ou aquela formação ideológica, inscrita histórico-materialmente no conjunto complexo das formações ideológicas de uma formação social dada” (ibidem, p.233).

Considerando essa mudança na maneira de conceber a relação do sujeito com a forma-sujeito de determinada FD, altera-se, também, o modo como se concebe a própria noção de FD. Ela não pode mais ser vista como um espaço homogêneo; torna-se, portanto, heterogênea e irregular. Suas fronteiras não são mais tão rígidas, ou seja, seus limites passam a ser considerados porosos, permitindo a entrada de saberes que antes não lhes eram próprios. E é esse movimento de saberes entre as FDs que acaba modificando o modo como os sujeitos se relacionam com a forma-sujeito, fazendo com que a configuração das FDs esteja sempre em transformação.

³⁰Em *sujeito universal* leia-se *forma-sujeito*.

chegamos definitivamente a uma FD heterogênea. A FD heterogênea permite a convivência de várias posições-sujeito dentro de uma mesma FD, sendo que cada posição reflete um modo de relacionamento do *sujeito enunciador* com a forma-sujeito que regula a FD em questão. E, como esse relacionamento pode se dar de diferentes maneiras, com diferentes intensidades, vê-se que não é mais possível, realmente, pensar em um discurso homogêneo. No interior de uma FD, então, “coabitam vozes dissonantes que se cruzam, entrecruzam, dialogam, opõem-se, aproximam-se, divergem, existindo, pois, espaço para a divergência” (GRANGEIRO, 2007, p.39). E é justamente nesse ponto que percebemos a importância de compreendermos o funcionamento das FDs para que possamos refletir acerca da constituição dos sentidos em um dado discurso.

No momento em que concebemos a heterogeneidade como constitutiva do discurso, ou seja, quando consideramos a possibilidade de múltiplas posições-sujeito coexistirem em uma mesma FD, somos levados a pensar que novos saberes poderão ser introduzidos nessa FD, modificando-a, promovendo uma desacomodação na sua rede de saberes e, conseqüentemente, na forma-sujeito que a rege. É óbvio, por outro lado, que nem todos os sentidos são aceitos dentro de uma dada FD e que existe uma força contrária impedindo a migração de alguns sentidos de uma FD para outra. Mas o que realmente importa é perceber essa possibilidade de migração, de movimentação entre e dentro das próprias FDs, e notar que as suas fronteiras não são rígidas, mas sim porosas permitindo esse vaivém de saberes. Os sentidos atrelados a um determinado discurso não são, portanto, fechados, pois, como afirma Pêcheux (1975/2009, p.238) na conclusão de *Semântica e Discurso*,

um efeito de sentido não preexiste à formação discursiva na qual ele se constitui. A produção de sentido é parte integrante da interpelação do indivíduo em sujeito, na medida em que, entre outras determinações, o sujeito é ‘produzido como causa de si’ na forma-sujeito do discurso, sob o efeito do interdiscurso.

Assim sendo, a mesma palavra associada a discursos relacionados a FDs diferentes ou a diferentes posições-sujeito de uma mesma FD pode se associar a efeitos de sentido diferentes, assim como palavras diferentes associadas a mesma FD podem levar a um mesmo efeito de sentido. Tudo depende, na realidade, dos sujeitos que as empregam, dos discursos aos quais estão associadas e das condições sócio-históricas com as quais se relacionam.

Essa reflexão teórica acerca da trajetória do conceito de FD desde a sua concepção até as discussões desenvolvidas por Courtine é fundamental para o desenvolvimento da análise da canção *Procissão*, que será feita a seguir. O conceito de FD será o ponto de partida para a análise e, a partir dele, outros conceitos serão acionados a fim de que possamos refletir sobre

processo discursivo que envolve a relação imbricada entre letra e gênero musical.

2 A LETRA DA CANÇÃO *PROCISSÃO*

A análise discursiva da canção *Procissão* será baseada em uma reflexão a respeito das FDs que podem estar associadas a esse discurso musical. Partiremos, portanto, da análise da materialidade linguística, para depois incluirmos a reflexão sobre os gêneros musicais aos quais as versões da canção podem ser vinculadas.

Nossa análise será conduzida no sentido de deixar de lado a leitura fechada, que remete a um sentido pré-estabelecido, buscando, na realidade, perceber como funciona o jogo de forças entre a determinação ideológica e a resistência, a fim de refletir sobre o processo de emergência dos efeitos de sentido associados a esse discurso.

Trabalharemos com a heterogeneidade, com a opacidade, com um sujeito dividido, que agrega (mesmo sem se dar conta) saberes contraditórios em seu discurso. Não nos basearemos somente na relação entre os elementos intralinguísticos, mas tomaremos a materialidade linguística em relação à exterioridade que lhe é constitutiva. A relação entre língua(gem)-sujeito-história é que torna possível pensar em multiplicidade de sentidos. O passaporte para que entremos de vez nessa *procissão* é justamente a letra da canção.

*Meu divino São José
Aqui estou em vossos pés
Dai-nos chuva com abundância
Meu Jesus de Nazaré*

*Olha lá
Vai passando
A procissão
Se arrastando
Que nem cobra
Pelo chão
As pessoas
Que nela vão passando
Acreditam nas coisas
Lá do céu
As mulheres cantando
Tiram versos
Os homens escutando
Tiram o chapéu
Eles vivem pensando
Aqui na Terra
Esperando
O que Jesus prometeu
E Jesus prometeu
Coisa melhor*

*Pra quem vive
 Nesse mundo sem amor
 Só depois de entregar
 O corpo ao chão
 Só depois de morrer
 Neste sertão
 Eu também
 Tô do lado de Jesus
 Só que acho que ele
 Se esqueceu
 De dizer que na Terra
 A gente tem
 De arranjar um jeitinho
 Pra viver
 Muita gente se arvora
 A ser Deus
 E promete tanta coisa
 Pro sertão
 Que vai dar um vestido
 Pra Maria
 E promete um roçado
 Pro João
 Entra ano, sai ano
 E nada vem
 Meu sertão continua
 Ao Deus dará
 Mas se existe Jesus
 No firmamento
 Cá na Terra
 Isso tem que se acabar*

*Meu divino São José
 Aqui estou em vossos pés
 Dai-nos chuva com abundância
 Meu Jesus de Nazaré³¹*

De modo geral, podemos dizer que *Procissão* é uma canção que retrata as procissões católicas durante as festas religiosas. Segundo Rennó (2003, p.60), na canção, “o pensamento do compositor [está] alinhado ao do CPC (Centro Popular de Cultura), à época. Testemunha da situação de abandono do homem do campo nordestino, o músico-poeta a denuncia”.

Esse foi um dos efeitos de sentido que se consagrou no discurso de *Procissão*: o vínculo da canção às composições de cunho engajado que, aqui, associa-se à crítica à Igreja e

³¹ Cabe ressaltar que não será analisado nessa seção o canto para pedir chuva que abre e fecha a canção *Procissão*, pois ele faz parte somente da primeira versão. Assim sendo, ele será analisado no momento em que trabalharmos o funcionamento discursivo da primeira versão da canção.

às promessas daqueles que falam por ela, contrapondo-as às precárias condições de vida do povo que vive no sertão nordestino.

No entanto, podemos ampliar nossa análise, aliando materialidade linguística e “exterioridade”. Perceberemos, então, que essa crítica não é centrada somente na figura da Igreja e de seus representantes, mas também atinge a própria postura dos fiéis passivos frente às determinações cristãs. Essa ligação entre o povo e a religião é muito forte no Brasil e deve-se principalmente ao fato de que aqui a religião sempre serviu para

resgatar a indiferença do mundo, e das coisas do mundo, relativamente à nossa consciência e à sua [do homem] necessidade de dar um sentido preciso a tudo [...]. A religião pode explicar também por que existem ricos e pobres, fortes e fracos [...], dando sentido pleno às diferenciações de poder que percebemos como parte de nosso mundo social (DAMATTA, 1986, p.112).

Tendo a religião, então, tanta importância no cenário nacional, é natural pensar que uma parte da população vincula-se fortemente aos valores religiosos em busca de ajuda para os problemas terrenos. Desta forma, muitos acabaram aceitando os infortúnios a que são submetidos, porque *Deus quis assim*. Nesse caso, tudo se explicaria na fé e, sendo possível, portanto, suportar a dor, o sofrimento e as condições precárias de vida.

Cabe dizer, no entanto, que esse comportamento dos fiéis, aparentemente cegos diante da fé, vem de uma prática que reafirma essa necessidade de dependência da própria fé. O povo é, na realidade, historicamente convencido da sua própria incapacidade e, ao mesmo tempo, da força da religião. Por isso a prática da procissão, que era comum na infância de Gil em Ituaçu, mantém-se viva até hoje. No vídeo intitulado *Gil volta à casa da infância*³², vemos-lo dizer que tudo estava “igualzinho, não mudou nada. Tudo igual”. A cidade que ele deixou quando era criança manteve-se muito semelhante à descrição baseada em suas recordações: os carros ainda são minoria, muito do transporte de carga ou até mesmo de pessoas ainda funciona à base de tração animal, e as tradições, de modo geral, se mantêm. Nesse vídeo, ele retoma as festas e a importância de manifestações populares, referindo-se às festas juninas e às procissões religiosas. Há mais de 150 anos, essas procissões constituem uma tradição no interior do nordeste, ou seja, há quase dois séculos esse discurso religioso se repete, e essa repetição acabou legitimando seu dizer. Percebe-se aí o efeito da determinação ideológica. Nesse sentido, Pêcheux (1975/2009, p.146) afirma que

é a ideologia que fornece as evidências pelas quais ‘todo mundo

³²Vídeo "Gilberto Gil volta à casa da infância". Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=7DXO4SFIqXM>. Acessado em 25/03/2011.

sabe' o que é um soldado, um operário, [...], evidências que fazem com que uma palavra ou enunciado 'queiram dizer o que realmente dizem' e mascaram, assim, sob a 'transparência da linguagem', aquilo que chamaremos o caráter material do sentido das palavras e dos enunciados.

No exemplo citado, podemos considerar a interpelação ideológica, quando pensamos que o sujeito a que nos referimos acaba aceitando como evidente o fato de que a seca é algo contra o qual não poderia lutar e que, portanto, restava-lhe somente apelar para a intervenção divina. Para esse sujeito que repetia indefinidamente esse discurso religioso, não era cogitada, sequer, a possibilidade de encontrar outras alternativas para minimizar os efeitos da seca. O povo do sertão foi criado em um ambiente em que esse discurso era repetido à exaustão e acaba tomando-o como evidente e inquestionável, enquanto acaba negando outras opções de atuação.

Pêcheux (ibidem, p.237) explica isso ao dizer que o “sujeito se instalará, sentindo-se ‘aprisionado’, identificado com a completa estranheza de uma evidência familiar”. O sujeito torna-se, assim, ‘prisioneiro’ de um discurso que já se tornou evidente dentro de seu grupo social e acredita que essa é a única maneira de manifestar determinados saberes. Aqui nota-se o funcionamento daquilo que Pêcheux chamou de *esquecimento*. O *esquecimento n.º 2*, segundo Pêcheux (ibidem, p.161), é aquele “pelo qual todo sujeito falante ‘seleciona’ no interior da formação discursiva que o domina [...] formas e sequências que nela se encontram em relação de paráfrase”. Ele remete ao fato de que o que é dito / feito só pode ser dito / feito daquela maneira; e é aí que vemos o funcionamento da interpelação ideológica que se relaciona com o fato de que o sujeito é induzido a pensar que só existe *um* único modo de agir.

Por outro lado, o *esquecimento n.º 1* é aquele “que dá conta do fato de que o sujeito falante não pode, por definição, se encontrar no exterior da formação discursiva que o domina” (ibidem), ou seja cria a ilusão de que o sujeito está na origem do discurso. Ao pensarmos nosso objeto de análise, vemos que os fiéis apresentados na música *Procissão* são cegos diante da fé, são manipulados e submissos, não percebendo que existe, sim, a possibilidade de romper com esses saberes pré-estabelecidos, se migrassem de uma rede de saber para outra, ou seja, se migrassem de uma FD para outra, promovendo uma ‘mexida’ na rede de saberes e o rompimento com os discursos já estabilizados. Entretanto, interpelados ideologicamente, os fiéis esquecem-se de que há outras maneiras de agir e seguem repetindo e consagrando um velho discurso, o qual é retomado justamente para saturar os sentidos de submissão à fé cristã. Esse comportamento já é repetido há tantos anos que nem é mais

questionado, *é cultural*, como afirma Leandro Ferreira (2011, p.59), ao se referir à banalização de alguns comportamentos e ao efeito de apagamento da historicidade de certos fatos sociais. Aqui esse fator *cultural* serve justamente para encobrir outros efeitos de sentido (de que existem, sim, outras alternativas possíveis), mantendo-os silenciados, enquanto outros efeitos de sentido consagram-se como evidentes.

Quando voltamos nosso olhar para *Procissão*, isso muda. A música traz a submissão dos fiéis à religião cristã justamente por se opor a ela e tornar mais evidentes os efeitos de sentido de crítica à Igreja e aos seus representantes. Isso nos mostra que a retomada de um mesmo discurso, associado a diferentes condições de produção, pode vincular-se a diferentes efeitos de sentido.

Assim, podemos notar que esse efeito de sentido mascara outros. A crítica à Igreja e aos seus representantes e a exposição da situação de vida do povo do sertão acabam fazendo com que os efeitos de sentido ligados ao questionamento da necessidade de submissão desse povo à religião cristã sejam apagados. No entanto, esse e outros efeitos de sentido permanecem ali latentes.

A fim de incrementar a análise, foram selecionadas algumas sequências discursivas, a partir das quais será possível refletir acerca das FDs e das posições-sujeito, buscando entender como esses saberes se “organizam” no interior de um mesmo discurso.

- SD1: Eles vivem pensando aqui na Terra esperando o que Jesus prometeu*
SD2: Eu também tô do lado de Jesus
SD3: Só depois de entregar o corpo ao chão / Só depois de morrer neste sertão
SD4: Só que acho que ele se esqueceu
SD5: Muita gente se arvora a ser Deus e promete tanta coisa
SD6: Que um dia vai dar vestido pra Maria e promete um roçado pro João
SD7: Entra ano, sai ano / e nada vem
SD8: Mas se existe Jesus no firmamento / Cá na Terra isso tem que se acabar.

Inicialmente, poderíamos dizer que o sujeito se afasta dos saberes vinculados ao discurso do grupo social que integra o que poderíamos chamar de FD *cristã*, na qual circulam os saberes de crença fervorosa no poder da fé e de valorização de manifestações religiosas e populares, como sendo ações que aproximam o povo sertanejo da solução dos seus problemas. Em SD1, esse distanciamento fica claro, uma vez que o sujeito se exclui desse grupo, que é marcado pelo pronome “eles”. Há uma oposição entre *eles* – *eu*. Nota-se,

portanto, a presença de dois grupos que não compartilham das mesmas ideias. De um lado, um sujeito que vive esperando a concretização das promessas da Igreja, mas que acaba sofrendo nessa longa espera, já que a obtenção dos favores divinos só se ‘efetivará’ quando o sertanejo estiver morto, como podemos ver em SD3 (*Só depois de entregar o corpo ao chão / Só depois de morrer neste sertão*). De outro lado, temos um sujeito que não compartilha dos saberes que compõem a FD cristã, parecendo estar inserido em outra rede de saberes que, ao invés de exaltar o discurso religioso, critica-o.

Em SD5 (*Muita gente se arvora a ser Deus e promete tanta coisa*), temos outra sequência que vai ao encontro do comentário anterior, ao afirmar que são muitos os que se *arvoram a ser Deus*, iludindo o povo com promessas que não serão cumpridas. Aí somos conduzidos à reflexão sobre o uso do pronome indefinido *muita*. Se inicialmente somos levados a pensar que a crítica paira sobre a Igreja e sobre aqueles que a representam, por outro lado, podemos pensar que existe aí, nesse pronome indefinido, outro grupo social: o dos políticos. Esse sentido está aí, quebrando a hegemonia de um único efeito de sentido. Nota-se, nessa sequência discursiva, saberes que a vinculam a uma postura crítica tanto em relação à Igreja, como em relação ao governo da época, que se aproveitava da ingenuidade / passividade e da submissão do povo para obter vantagens, ou seja, que deixava o povo à mercê da própria sorte, sem propor ações políticas que visassem realmente melhorar a vida do sertanejo.

Na SD6 (*Que vai dar um vestido pra Maria e promete um roçado pro João*), notamos o atravessamento do domínio de saber religioso no domínio de saber político. As promessas, aí, vinculam-se a bens de consumo, ao mesmo tempo que são dirigidas a duas pessoas – João e Maria – que nos remetem a dois nomes associados à história da religião cristã. Aqui religião e política se confundem para enfatizar e consagrar ainda mais o fato de que o sertanejo está efetivamente sozinho, já que não pode contar com os representantes de duas das esferas da sociedade (governo e igreja), nas quais ele provavelmente confia.

Ao analisarmos paralelamente SD5 e SD7 (*Muita gente se arvora a ser Deus e promete tanta coisa // Entra ano, sai ano e nada vem*, respectivamente), percebemos que esse é um discurso que se repete ano após ano, consagrando o efeito de sentido de que realmente o sertanejo não pode contar com o governo. Essa repetição vem à tona para criticar a postura da Igreja e do governo. Ao mesmo tempo, pode enfatizar o fato de que a ajuda só pode vir mesmo de uma instância divina.

Essa reflexão preliminar nos levaria a dizer que esse discurso associa-se a uma posição-sujeito que aparenta condenar o posicionamento da própria Igreja, já que se opõe a

um discurso que reforça a crítica à necessidade de devoção inquestionável e inabalável, como forma de melhorar as condições de vida do povo sertanejo. Mas que também critica o governo, minimamente interessado em atender às necessidades da população que sofre com as consequências da seca.

Poderíamos vincular, inicialmente, esses saberes a uma posição *engajada*. Isso vem ao encontro do que era veiculado pelas canções de protesto no período da ditadura militar. Elas “surgiram” nos primeiros anos da década de 1960, como foi apresentado anteriormente, a partir de um grupo bossa-novista liderado por Carlinhos Lyra, que começou a propagar a ideia de que a música deveria ser muito mais do que puro entretenimento. Ela deveria assumir, sobretudo, um caráter político. Com o início do regime ditatorial, alguns compositores acreditavam que não era mais possível ignorar o que acontecia nas ruas e decidiram romper com a idealização da vida cotidiana, que era uma das temáticas mais exploradas pela Bossa Nova, e fugir do superficialismo propagado pela Jovem Guarda. Esse novo gênero musical destinava-se, portanto, a um público familiarizado “com as preocupações sociais, econômicas e políticas de nosso tempo, e que respond[iam] bem a alusões à injustiça e à desigualdade” (GALVÃO, 1976, p.94). Assim, podemos entender melhor o funcionamento de *Procissão*, que já carregava, em sua letra, a marca das temáticas sociais que estavam tomando conta do panorama musical brasileiro em meados da década de 1960: o engajamento político e o alçamento do povo nordestino a protagonista da dura realidade que enfrentava diuturnamente.

Ampliando a análise e refletindo acerca das outras sequências discursivas apresentadas, verificaremos, no entanto, que existem outros discursos oriundos de outros domínios de saber que se atravessam nele, destruindo o efeito de homogeneidade discursiva.

Em SD2 (*Eu também tô do lado de Jesus*), por exemplo, notamos uma aproximação do sujeito do discurso aos saberes vinculados à FD *cristã*, já que, nesse momento, ele se inclui no grupo do qual anteriormente se afastava, afinal, ele também está “do lado de Jesus”. Esse fato nos remete ao que já foi exposto no início dessa seção, ou seja, à atitude de aceitação e consideração histórica da religião como o componente que tornará possível reverter a situação precária em que vive o povo nordestino.

Se analisarmos concomitantemente SD2 e SD4 (*Eu também tô do lado de Jesus // Só que acho que ele se esqueceu*, respectivamente), podemos entender melhor essa cisão do sujeito. Ao refletirmos sobre o emprego da expressão “só que”, como operador de oposição, podemos notar a convivência de saberes provenientes de dois domínios de saber. Se em SD2 notamos a relação do sujeito desse discurso com uma posição que o aproxima da atitude dos fiéis (FD *cristã*), em SD4, temos novamente uma postura crítica em relação aos saberes

vinculados a essa mesma FD. A nova afirmação (SD4), introduzida pelo marcador de oposição *só que*, aparece para desqualificar a primeira afirmativa (SD2). Podemos pensar a relação entre os enunciados na forma de um esquema P {X/Y}³³, no qual, segundo Courtine (1981/2009, p. 185), P representa um contexto de formulação comum, enquanto {X/Y} representa dois valores antagônicos atribuídos a um lugar determinado do esquema sintático dessas formulações:

Eu tô do lado de Jesus {e Jesus não se esquece de mim/só que acho que ele se esqueceu}.

Ou

{Eu tô do lado de Jesus / Eu não tô do lado de Jesus} só que acho que ele se esqueceu.

Segundo Courtine (1981/2009, p.192),

a expressão P {X/Y} vem, no interdiscurso, materializar a fronteira dos domínios de saber próprios a FDs antagônicas, indicar [...] a linha divisória entre o formulável e o não formulável para cada um dos processos discursivos em cuja articulação contraditória essa fronteira se materializa.

Notamos, a partir desse exemplo, que trabalhamos com um sujeito dividido. Percebe-se aí a convivência de duas posições que aparentam ser contraditórias, uma que se aproxima da FD cristã e outra que se afasta dela. Essa contradição adquire, na AD, caráter fundamental. Ela é constitutiva do dizer e tem íntima relação com o que Courtine chamou de *enunciado dividido*, que se relaciona com “discursos em confronto que convivem no mesmo enunciado” (CAZARIN, 2002, p.29). Paralelamente a isso, há outros elementos em SD4 que reforçam a ideia de um discurso dividido. No momento em que se diz “só acho que ele se esqueceu”, considera-se a hipótese de “Jesus ter se esquecido”, ou seja, parte-se do pressuposto de que ele realmente existiu, caso contrário não poderia ter se esquecido de algo. Desta forma, vê-se, então, que os saberes próprios da FD cristã atravessam o discurso engajado, fazendo com que os sentidos considerados até agora como estabilizados sofram uma reacomodação. Entende-se que, ao mesmo tempo em que o sujeito se submete à religião, critica-a.

Se pensarmos na discussão sobre tomada de posição, veremos, portanto, que esse sujeito relaciona-se com aquilo que Pêcheux denominou de *mau sujeito*, já que ele não se relaciona de maneira plena com a forma-sujeito de determinada FD, pois seu discurso é atravessado por outros que são oriundos de outros domínios de saber. Este atravessamento faz

³³Tomamos como base os esquemas propostos por Jean-Jacques Courtine em *Análise do discurso político*, no capítulo *Efeitos discursivos: contradição, real e saber*.

com que esse sujeito mude a maneira de se relacionar com a forma-sujeito que rege a FD³⁴ na qual se insere.

Dando prosseguimento à análise das sequências discursivas, quando refletimos a respeito da SD8 (*Mas se existe Jesus no firmamento, cá na Terra isso tem que se acabar*), surpreendemo-nos com um período que expressa uma condição. Essa frase cria um efeito de fechamento do texto e traz, dentro da própria sequência discursiva, outro enunciado dividido. Aqui, percebe-se não mais uma forte oposição de sentidos, mas sim um questionamento do discurso outro que acaba servindo como argumento para endossar uma das posições mencionadas anteriormente (engajada ou cristã). Cazarin (ibidem, p.34) apresenta a estrutura “se p, q”, ou melhor, “se é verdade que X, ... também é verdade que Y”. O conector *se* aparece aqui como marca linguística de um enunciado dividido, introduzindo saberes vinculados a dois domínios de saber distintos. Analisando na íntegra a SD8, tem-se um efeito de associação desse sujeito do dizer à FD cristã, pois a situação do sertanejo irá melhorar, já que Jesus existe. No entanto, ao mesmo tempo, afasta-a dessa posição, à medida que questiona a própria existência de Jesus, sentido que está atrelado ao operador *se*. Há uma relação que pode ser expressa no esquema abaixo:

Se Jesus existe	→	isso tem que acabar
[Jesus não existe]	→	[isso não vai acabar]

Aí vemos a tensão entre a aceitação e a não-aceitação da existência de Jesus, que nos remete à vinculação a um ou outro domínio de saber ou, então, à percepção de que uma formulação dita a partir da identificação com um domínio de saber pode ser atravessada pelo que vem de outro domínio de saber.

Com base na análise das sequências discursivas, é possível perceber o funcionamento de um discurso heterogêneo, no qual convivem discursos que não se sobrepõem, mas se contrapõem, evidenciando a fragmentação do sujeito. O discurso de um sujeito que não é senhor absoluto do seu dizer acaba sendo o espaço para a emergência de uma posição-sujeito que transita no interior de uma mesma FD, ora identificando-se mais com a forma-sujeito, ora afastando-se dela. Essa é a marca da contradição interna do sujeito, aspecto fundamental para a compreensão da complexidade do funcionamento discursivo. No caso da letra de *Procissão*, esse sujeito apresenta, então, um discurso heterogêneo, com saberes próprios a diferentes

³⁴Optamos por não definir nesse momento a FD na qual se insere esse discurso, pois essa definição será levada a cabo no momento em que a associarmos à análise dos gêneros musicais.

domínios de saber. Nesse sentido, podemos dizer que, se o efeito de sentido de engajamento político é o que se consagrou historicamente, percebe-se aí a convivência com outros saberes oriundos da FD cristã, que ora são retomados para reafirmar a própria fé cristã, ora para criticá-la.

3 MEMÓRIA DISCURSIVA

Após a análise da letra da canção, o intuito agora é iniciar a reflexão acerca da movimentação dos sentidos que se dá tanto em relação aos gêneros musicais, quanto em relação às duas versões de *Procissão*. A noção de memória discursiva é importante, neste momento, pois discute a relação entre o movimento de retomada e o de transformação, já a repetição de um dado discurso pode estar associada a diferentes efeitos de sentido.

Michel Foucault, em *A arqueologia do saber*, apesar de não ter discutido o conceito de memória discursiva propriamente dita, já apontava (em 1969) para uma reflexão que envolvia justamente a retomada de sentidos já ditos, não como simples repetição ou como busca da origem do dizer, mas como modos de apropriação e de transformação desses sentidos. Além disso, ele já antecipava o fato de que a constituição dos sentidos se dá no enunciado, que remete à instância de enunciação, como afirma Foucault (1969/2008, p.139), ao dizer que “[Os enunciados] podem ser aí descobertos como portadores das marcas que remetem à instância de sua enunciação; quando muito, essas marcas, uma vez decifradas, podem liberar, por uma espécie de memória que atravessa o tempo, significações, pensamentos, desejos, fantasmas sepultados”.

Já é possível vislumbrar, a partir desse fragmento da obra de Foucault, o esboço de uma discussão sobre a relação que existe entre a constituição de sentidos e uma memória (que ainda não poderia ser denominada de memória discursiva). Trazendo esse debate para o escopo da AD, Pêcheux (1983/2007, p.50) diz que “a memória deve ser entendida [...] não no sentido direto psicologista da ‘memória individual’, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador”.

Com base nessas afirmações, podemos perceber alguns pontos importantes que definem o status da memória discursiva. O primeiro é pensar que ela é um retorno do passado, de algo que já foi dito em outro lugar, que já fez sentido antes. Paradoxalmente, o segundo ponto relaciona-se ao fato de que a memória discursiva não pode justamente ser vista apenas como local de retorno, de repetição, de manutenção de sentidos; ela acaba sendo reorganizada no momento em que está sendo reativada, o que significa que é sempre reconstruída na enunciação. Isso ocorre porque ela se relaciona intimamente com a historicidade. Courtine (1981/2009, p.105) assevera, nesse sentido, que a “memória discursiva diz respeito à existência histórica do enunciado no interior de práticas discursivas regradas por aparelhos ideológicos”. Deste modo, ela pode envolver tanto a lembrança, a repetição, quanto a transformação, a ruptura, o deslocamento. Tudo isso depende das novas condições de

produção: são elas que determinarão quais sentidos ressurgirão e como eles serão trabalhados em uma dada FD. Seguindo essa linha de raciocínio, Agustini (2007, p.306) diz que “podemos compreender o texto como lugar de encontro entre a memória, sedimentação de discursos, e as condições de produção de uma forma historicamente válida de ser sujeito de dizer”.

Além disso, a memória discursiva relaciona-se com aquilo que permaneceu na ‘obscuridade’, ou seja, que não foi retomado, ressignificado, e que continua esquecido ou que pode se manter forçosamente silenciado. Todo o discurso trabalha na tensão entre o acionamento de alguns saberes e o silenciamento de outros. Cada sentido que vem à tona acaba por silenciar outros tantos igualmente possíveis. Orlandi (1999, p.59) afirma que “não há como não considerar o fato de que a memória é feita de esquecimentos, de silêncios. De sentidos não ditos, de sentidos a não dizer e de silenciamentos”. No mesmo texto, a autora explica que “falar é esquecer. Esquecer para que surjam novos sentidos, mas também esquecer apagando os novos sentidos que já foram possíveis, mas foram estancados em um processo histórico-político silenciador. São sentidos que são evitados, de-significados” (ibidem, p.61). O esquecimento é, portanto, constitutivo da memória discursiva.

No que diz respeito à relação entre sujeito discursivo e memória, o sujeito cria a ilusão de que a memória não existe, já que pensa que seu discurso é ‘original’. Mas, na verdade, nunca podemos recuperar a origem dos discursos. Há um efeito-origem, mas a origem propriamente dita é uma falácia, uma ilusão.

Sobre isso, De Nardi (2003, p.79) afirma que

ao apagar-se a memória cria-se a ilusão de que o novo acontecimento funcionará livre das amarras do passado: original, originário, ele formaria o marco zero dos discursos que sobre ele irão versar, fundando novos sentidos, independentes daquilo que antes deles se produziu, fundados sobre o esquecimento dessa memória recusada.

Percebe-se, portanto, uma tensão entre esquecimento e memória. Ou seja, o sujeito deve esquecer o que já foi dito para, efetivamente, poder dizer. A memória discursiva funciona, então, em dois sentidos, como em um jogo de forças: de um lado, um movimento que tende a regularizar os discursos, no sentido de absorver os efeitos de um *acontecimento discursivo*³⁵ novo e, de outro, uma força que visa à desestabilização da rede de sentidos, quando associada a um novo acontecimento (PÊCHEUX, 1983/2007, p.53). Cria-se, deste modo, uma tensão entre a manutenção e a possibilidade de deslizamento de sentidos.

Pêcheux (ibidem) diz, então, que a memória discursiva pode ser entendida como

³⁵A noção de *acontecimento discursivo* será desenvolvida no capítulo 5 da parte 3 desta dissertação.

“aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os ‘implícitos’ (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita”.

Por tudo isso, a memória não pode ser vista como um espaço fechado, homogêneo e com limites bem definidos. Isso nos permite estabelecer uma relação entre memória e FD. Em capítulo anterior, afirmamos que, se a FD foi concebida inicialmente como homogênea, essa idealização foi logo revista por Pêcheux e, posteriormente, por Courtine que passaram a conceber as FDs como espaços heterogêneos. Elas são heterogêneas justamente por estarem abertas à circulação de sentidos que provocam deslocamentos e, inclusive, rompimentos com determinados domínios de saber. Essa possibilidade de movimentação de sentidos acaba refletindo na própria concepção de memória, já que ela também é suscetível à reformulação. À medida que o sujeito é afetado pela ideologia, e o discurso, pela relação história-língua(gem)-sujeito, os saberes acabam sendo igualmente afetados e os sentidos se movimentam, deslizam e acabam modificando a constituição de uma dada FD. Se outros efeitos de sentido se tornam possíveis, é porque outros saberes acabaram sendo acionados a partir da memória discursiva³⁶.

O processo discursivo nunca é, então, estático, ele está sempre em movimento. Nesse contexto, é possível entender a razão pela qual os sentidos não são previamente conhecidos, mas sim determinados a cada enunciação. Agustini (2007, p.305) reforça essa ideia afirmando que a memória discursiva “se dá na e pela enunciação, no acontecimento do dizer [...]. É assim que o interdiscurso se faz memória discursiva e produz uma mexida nas redes de memória, instaurando o efeito de diferente, de outro dizer”.

Neste momento, faz-se necessária uma distinção entre esses dois termos que são frequentemente tomados como sinônimos: *memória discursiva* e *interdiscurso*. Na busca por essa diferenciação, Agustini (ibidem, p.304) esclarece que

o interdiscurso é uma categoria teórica da ordem do irrepresentável e do ininterpretável discursivamente, como diria Orlandi (1996) e que, para se tornar representável e interpretável, é necessário se fazer discursividade, o que significa dizer que é necessário reunir-se em estrutura e acontecimento, constituindo-se em forma material. [...] Dessa forma, ao se fazer discursividade, o interdiscurso é recortado em unidades significantes, constituindo-se em memória discursiva. Portanto, a memória discursiva é constituída por aqueles sentidos possíveis de se tornarem presentes no

³⁶ Esse “acionamento” não remete a uma ação consciente do sujeito, já que ele é afetado pela ideologia e pelo inconsciente.

acontecimento da linguagem.

Em linhas gerais, é possível dizer, então, que o interdiscurso é um espaço mais amplo, onde coexistem todos os dizeres, os possíveis e os impossíveis, os que já foram ditos e os que ainda não foram ditos. É o lugar de *todo o dizer*. A memória discursiva, por sua vez, é um recorte desse espaço, é a responsável pela relação entre um determinado conjunto de saberes e as suas respectivas FDs. Orlandi (1993, p.20) afirma que “o dizível (o *interdiscurso*) se parte em diferentes regiões (as diferentes formações discursivas) desigualmente acessíveis aos diferentes locutores”. Assim, é possível pensar que do todo, apenas alguns saberes são ativados em uma FD, e é nesse processo de ativação que podemos entender o funcionamento da memória. Nesse sentido, “os dois tipos de elementos do interdiscurso (pré-construídos e articulações) [...] aparecem determinando o sujeito, impondo-dissimulando-lhe seu assujeitamento sob a aparência da autonomia” (PÊCHEUX, 1975/2009). As relações entre esses elementos e o modo como eles afetam a constituição dos sentidos não são claras, pois acabam sendo camufladas pelo efeito de transparência e de evidência do texto.

Os pré-construídos são saberes já consagrados, que todos já dominam, já conhecem e, justamente por isso, não são questionados. Segundo Pêcheux (ibidem), os pré-construídos correspondem ao “sempre já-aí da interpelação ideológica que fornece-impõe a 'realidade' e seu 'sentido' sob a forma da universalidade”. Ou dito diferentemente, designa uma “construção anterior, exterior. [...] Ele remete, assim, às evidências pelas quais o sujeito se vê atribuir os objetos de seu discurso: ‘o que cada um sabe’ e simultaneamente ‘o que cada um pode ver’ em dada situação” (COURTINE (1981/2009, p.74).

O discurso transversal, por sua vez, pode ser entendido como algo que é “exterior ao discurso considerado e o implícito que ele constitui é explícito alhures” (PÊCHEUX e FUCHS, s/d, apud INDURSKY (2011, p.70). O discurso transversal relaciona-se com a retomada de saberes já ditos em outros discursos, mas associados a diferentes domínios de saber. A partir dessa relação aparentemente conflituosa, nota-se a movimentação dos sentidos no interior das FDs e a conseqüente convivência de saberes aprioristicamente incompatíveis em uma mesma FD.

No que diz respeito a esse trabalho, a grande questão que permeia nossa análise é perceber como se realiza a relação entre memória e atualidade na canção *Procissão*. No momento em que a mesma materialidade linguística é acionada, retomada em outras condições de produção, o que se mantém do discurso “primeiro”? O que se modifica? A mudança de um gênero musical para outro com características tão diferentes gera necessariamente novos efeitos de sentido? Essas e outras questões nortearão nossas reflexões

nas páginas seguintes.

4 REPETIÇÃO E DESLIZAMENTO

Como afirmamos no início do capítulo anterior, a memória discursiva é um conceito intimamente relacionado à noção de repetição, afinal ela trabalha, muitas vezes, no sentido de recuperar já-ditos, em outras situações de enunciação. A repetição é, efetivamente, a condição de possibilidade de um discurso, uma das modalidades de sua existência (COURTINE e MARANDIN, 1981, p.21). A AD desvincula, no entanto, a noção de repetição daquela de simples reprodução de algo que já foi dito, aliando-a, na realidade, à possibilidade de transformação de sentidos em cada nova enunciação. Percebe-se um jogo de forças entre a tendência à regularidade e ao deslizamento de sentidos.

Orlandi (2007a, p.70), quando analisa algumas práticas pedagógicas em sala de aula que visam apenas à memorização de conteúdos e não à compreensão ou à produção de sentidos, apresenta três tipos de repetição e salienta que os dois deles – a *repetição empírica* (“exercício mnemônico que não historiciza”) e a *repetição formal* (“exercício gramatical que também não historiciza”) – são meras técnicas de reprodução gramatical que não suscitam interpretação, pois realmente só repetem mecanicamente o já-dito. No entanto, a autora apresenta também a *repetição histórica*, que é aquela que “inscreve o dizer no repetível enquanto memória constitutiva, saber discursivo, em uma palavra: interdiscurso. Este, a memória (rede de filiações), que faz a língua significar. É assim que sentido, memória e história se intrincam na noção de interdiscurso” (ibidem). A repetição histórica, como apresenta Orlandi, abre a possibilidade, então, para a emergência de novos sentidos. Trabalha-se, nesse caso, com uma repetição que historicizada faz com que os sentidos se movimentem, já que o discurso é afetado por outras condições de produção, em que o sujeito pode ser associado a outras redes de saber e pode acionar (mesmo que de maneira inconsciente) outros elementos da memória discursiva que fazem o discurso significar diferentemente.

Sobre esse tópico, devo dizer que, para a análise aqui proposta, afastamo-me da categorização apresentada por Orlandi, já que acredito que, no nosso caso, a repetição traz um caráter de transformação: a segunda versão de *Procissão* associa-se a outra situação de enunciação e, conseqüentemente, a outras condições de produção. Aproximo-me, pois, do exposto por Grantham (2009, p.56), quando ela afirma que “mesmo na mais simples repetição, há sempre uma modificação no processo discursivo, uma vez que mudam os sujeitos e mudam as condições de produção do discurso”. Deste modo, uma repetição nunca é uma simples repetição; a noção de repetição por si só torna-se, então, incoerente.

Nesse sentido, Courtine e Marandin (1981, p.22) dizem que o discurso é o espaço de confronto entre aquilo que se repete e o que retorna de modo diferente. Podemos entender agora que aquilo que se repete é, na verdade, uma reconstrução da memória, aliada ao fato de que “um texto dado trabalha através de sua circulação social, o que supõe que sua estruturação é uma questão social” (ACHARD, 1983/2007, p.17). Quando temos clara essa vinculação dos discursos às questões social e histórica, conseguimos perceber que eles realmente não podem ser repetições gratuitas do que foi dito em outra época, em outra situação de enunciação, e que o retorno em outro tempo e outro lugar é sempre *outro discurso*. É possível afirmar que cada nova enunciação pode reorganizar a memória, fazendo com que os efeitos de sentido que, anteriormente, poderiam parecer estabilizados, desloquem-se, deslizem, possibilitando a emergência de sentidos anteriormente não permitidos dentro de determinadas redes de saber. Orlandi (2007a, p.72) afirma que “é nesse percurso que vai entre o já dito e o futuro discursivo que o sentido e o sujeito podem (ou não) ganhar novas determinações, produzir (ou não) deslocamentos”.

Desta forma, o primeiro fato que devemos considerar ao iniciar a reflexão acerca da relação dos gêneros musicais com cada versão da canção *Procissão* e os sentidos que a ela se associam é que a repetição vincula-se, sim, a algo que se mantém de um discurso para o outro, retomando discursos outros em uma cadeia que, se não for possível ser categorizada como infinita, com certeza é muito extensa e repleta de ramificações. As remissões a outros discursos são tantas que é inconcebível pensar na sua origem. Podemos fazer um paralelo entre a noção de reescrita, apresentada por Grantham (2009, p.49) e a segunda versão da música *Procissão*, visto que “mesmo tendo um fictício ponto de origem – [a primeira versão] que lhe serve de estímulo – [a segunda versão] é formada por enunciados que não vêm apenas desse imaginário texto-origem, mas por enunciados provenientes de outros discursos, de outras formações discursivas”.

Pelo que vimos, então, o discurso pode assumir novos sentidos à medida que se associa a outras redes de saber e a outras condições de produção. A partir disso, podemos chegar à conclusão de que, mesmo algumas construções já esquecidas, apagadas ou, até mesmo, silenciadas, também podem afetar a constituição dos sentidos, mesmo que os discursos estejam impregnados de uma impressão de originalidade, de ineditismo.

Buscaremos, então, refletir acerca da tensão entre a manutenção ou a possibilidade de movimento de sentidos, à medida que analisamos a mesma letra – repetição – em relação aos gêneros musicais aos quais se vincula – transformação.

Visualizamos, portanto, duas situações que se complementam e que precisam ser

observadas. De um lado, a letra de uma canção sendo repetida em duas versões diferentes. De outro, temos um ‘velho’ discurso sendo retomado no ‘novo’, o qual surge com a sensação de ser ‘original’. Os dois discursos com os quais trabalhamos não desencadeiam, então, os mesmos sentidos, pois são submetidos a condições de produção diferentes, além disso, a condição de “origem” do dizer (se tomássemos a primeira versão como tal) não encontra respaldo dentro da teoria da AD.

5 ACONTECIMENTO

Apesar de termos frisado a questão da inviabilidade da busca pela “origem” dos discursos, existem alguns momentos bem específicos, singulares, em que podemos perceber a irrupção de um “novo” discurso, ou a associação de um determinado discurso a uma nova rede de saberes, com o qual até então era incompatível. Neste momento, há a emergência de efeitos de sentido que eram, por sua vez, inconcebíveis. A partir da compreensão do funcionamento do discurso, buscando entender a movimentação dos sentidos e o modo como o sujeito do discurso se relaciona com a forma-sujeito de determinada FD, podemos refletir acerca da associação ou não de um discurso a uma dada rede de saberes e analisar a emergência ou não de um *acontecimento discursivo*.

Para pensar a noção de *acontecimento discursivo*, discutiremos anteriormente duas outras noções com as quais ela se relaciona: *acontecimento histórico* e *acontecimento enunciativo*.

O *acontecimento histórico* relaciona-se com fatos que, “por sua relevância enquanto ocorrência no mundo, passa[m] a ser lembrado[s] na história, fazendo parte do dizer sobre o passado de um povo, narrado pela ciência histórica” (LE GOFF, 1996, *apud* DELA-SILVA, 2011, p.290). Ele é, portanto, pontual, da ordem da realidade e nos remete a algo passível de observação. No caso da Bossa Nova e da Tropicália, não podemos afirmar que o início desses movimentos tenham constituído acontecimentos históricos, pois, apesar de eles serem comumente associados a alguns eventos pontuais (a gravação de *Chega de Saudade*, por João Gilberto, em 1958, e de *Alegria, Alegria*, por Caetano Veloso, em 1967, respectivamente), a irrupção dos movimentos já estava sendo esboçada anteriormente. Temos aí, em ambos os casos, vários discursos que já vinham se atravessando em outros, o que acabou culminando nos “novos” gêneros musicais.

O movimento bossa-novista, por exemplo, já vinha se delineando anos antes do seu ‘início oficial’. João Donato, junto com os remanescentes do grupo *Os namorados* (do qual fazia parte Lúcio Alves), gravou, em 1953, uma nova versão (muito moderna para a época) de *Eu quero um samba*, em que

os baixos do seu acordeão fraturavam o ritmo como uma metralhadora de síncopes e produziam uma batida que antecipava, quase sem tirar nem pôr, a do violão de João Gilberto, cinco anos antes de *Chega de saudade* (CASTRO, 2008, p.51).

Além de João Donato, Johnny Alf, no início da década de 1950, já fazia seus sambas-

canções “muito mais próximos do jazz, do be-pop, do cool-jazz do que de algo definitivamente radicado em nossa música popular” (CAMPOS, 1968/2008, p.20). À medida que ele já incorporava alguns elementos do jazz norte-americano, abria caminho para as inovações que seriam propostas pela Bossa Nova nos anos seguintes. Todavia, ao mesmo tempo em que a Bossa Nova se apropriou de alguns elementos do discurso musical norte-americano, ela o ressignificou e ainda seguiu atravessada por alguns saberes vinculados ao próprio samba-canção³⁷.

Esses fatos explicam como se dá o processo de transformação cultural de maneira geral: nada é uno, completo, definido. Os gêneros musicais se interligam, mostrando que há um processo contínuo de transformação e não um momento pontual em que as mudanças ocorrem. Por isso, os gêneros nunca são totalmente puros. Temos aí discursos que carregam dentro de si traços de discursos outros que os antecederam. É um jogo em que se percebe a atualização de uma memória, em que o discurso atual é composto por meio de alguns pré-construídos e por discursos que o atravessam e que promovem uma desacomodação de alguns saberes já consagrados. Segundo Campos (ibidem, p. 26), o próprio movimento bossa-novista reconheceu “haver nascido por força de mutações ocorridas no seio da música popular brasileira tradicional, [e por isso] não pode ser adverso a essa música da qual provém”. Isso é perceptível quando analisamos a própria postura de João Gilberto, o grande nome do início do movimento bossa-novista, cujas performances iniciais vinculavam-no a saberes próprios da estética do samba-canção, tanto no que diz respeito à temática, quanto à sonoridade e à entonação de voz. Percebe-se, então, que saberes próprios do cool-jazz e do samba-canção vinham se atravessando e paulatinamente desencadeando mudanças na concepção da música nacional até culminar na gravação de *Chega de Saudade*, por João Gilberto.

No que diz respeito à Tropicália, ocorreu o mesmo fenômeno: diferentes discursos, como os vinculados à música engajada, ao rock inglês, ao nacionalismo antropofágico, acabaram se atravessando em outros discursos que constituíam a chamada música popular brasileira e foram vitais para a emergência do movimento tropicalista tempos depois.

Portanto, não podemos dizer que temos um fato histórico pontual, o qual tenha sido responsável pela irrupção de um acontecimento histórico vinculado a esses dois movimentos musicais. Temos, sim, vários discursos que se cruzaram e que contribuíram para a emergência desses gêneros musicais.

³⁷ O primeiro LP de João Gilberto trazia composições com letras que mantinham um viés melancólico, temática vinculada aos sambas-canções. O segundo LP de João Gilberto, *O amor, o sorriso e a flor*, já se aproximava de forma bem mais efetiva dos saberes vinculados ao domínio de saber bossa-novista.

Nesse ponto, cabe, então, refletirmos se podemos associar ou não o “início” desses movimentos a *acontecimentos enunciativos* ou *discursivos*.

A expressão *acontecimento discursivo* foi cunhada por Pêcheux, no entanto, ela acabou sendo ressignificada ao ser adotada por outros autores, mesmo dentro do âmbito da AD.

Para o filósofo francês, *acontecimento discursivo* é o ponto de encontro de uma memória e de uma atualidade (PÊCHEUX, 1983/2008, p.17). Pode-se entender essa definição como o jogo entre os eixos vertical e horizontal, em que determinados saberes são associados a uma dada FD pela ação da memória discursiva. Essa associação se dá pelo acionamento de saberes do interdiscurso (o lugar de todo saber) e a sua consequente materialização no fio do discurso, ou seja, no intradiscurso. Nesse movimento, é possível compreender que todo discurso remete a um já-dito que é reatualizado. Quando um discurso é colocado em prática pelo intradiscurso, a memória é atualizada e o discurso é submetido a outras condições de produção, o que acaba gerando um novo discurso, diferente do anterior, mesmo que a materialidade linguística permaneça a mesma.

Pêcheux (ibidem) construiu essa definição a partir da análise da formulação *On a gagné*³⁸, que era empregada regularmente no âmbito esportivo, mas que, no momento da vitória de François Mitterrand nas eleições de 1981, teve seu uso ampliado para o âmbito político. Nesse caso, não houve simplesmente um deslizamento de sentidos na passagem de uma situação para a outra, mas sim a associação desse discurso a outro campo discursivo. A vinculação com o fato político propiciou a emergência de outros efeitos de sentido antes não permitidos, já que, nesse discurso em particular, percebe-se a associação dessa expressão, outrora restrita ao campo discursivo esportivo, ao campo discursivo socialista. Nesse caso, a um acontecimento histórico (a vitória de François Mitterrand), associou-se um acontecimento discursivo: a expressão *On a gagné*, naquele momento, assumia novas possibilidades de significação.

A emergência de novos sentidos outrora não permitidos acaba por perturbar a memória e por desmanchar o efeito de regularização do discurso. Segundo Sousa (2011), o acontecimento discursivo “ativa enunciados que não poderiam surgir em outro momento”: é o *acontecimento discursivo* que permite que toda uma nova rede de sentidos possa vir à tona.

Indursky, por sua vez, amplia o modo como entendemos essa noção, ao afirmar que o *acontecimento discursivo* relaciona-se com a

³⁸ Tradução do francês: “Ganhamos”.

ruptura com uma formação discursiva historicamente instituída, [com a] desidentificação da forma-sujeito que organiza os saberes do referido domínio de saber e [com] o surgimento de uma nova FD e de uma nova forma-sujeito, o que provoca necessariamente movimentação e reordenamento dos sentidos no espaço de memória (INDURSKY, 2008, p.23).

Para o desenvolvimento deste estudo, associaremos o conceito de *acontecimento discursivo* ao momento em que, assim como afirma Indursky, é possível perceber a ruptura com uma FD historicamente constituída e o surgimento de uma nova FD. No entanto, acreditamos que não é preciso haver uma ruptura significativa com os saberes vinculados a outra FD, já que trabalhamos com a ideia de que não há origem do dizer. Ou seja, por mais que haja um deslocamento tão radical a ponto de fazer com que o sujeito se desloque, não só de uma posição-sujeito para outra, mas sim de uma FD para outra recém-instituída, é difícil aceitar que essa nova FD rompa por completo com os saberes vinculados a outra FD, já que muitos dos saberes vinculados à nova FD foram ressignificados a partir da FD de “origem”.

No entanto, não é sempre que ocorre uma ruptura em que o sujeito passa a se identificar com uma nova FD. Há casos em que nos deparamos com “um distanciamento em relação a alguns saberes que emanam da forma-sujeito, o que vai dar origem à fragmentação da mesma” (ibidem, p.25). Nesses casos, há, na realidade, uma contra-identificação do sujeito do discurso com a forma-sujeito que rege determinada FD, o que nos conduz ao conceito de *acontecimento enunciativo*.

O *acontecimento enunciativo* desencadeia um deslizamento de sentidos no interior de uma FD, devido ao atravessamento de outros saberes que antes eram ali interditados. Outros sentidos ficam, então, “produzindo ruído, tensão e desconforto no interior da FD” (LISBÔA, 2008, p.34). Nessa situação, “uma nova posição-sujeito permaneceria constantemente em tensão com a forma-sujeito” (ibidem, p.33), sem, no entanto, romper com ela.

A partir dessas definições preliminares acerca do conceito de *acontecimento*, discutiremos nos tópicos seguintes três dos mais importantes gêneros musicais desenvolvidos entre as décadas de 1950 e 1970: Bossa Nova, canção de protesto e Tropicália, buscando entender como se deu a movimentação dos sentidos no momento de “irrupção” desses movimentos musicais, procurando associá-los a acontecimentos discursivos ou enunciativos.

5.1 Bossa Nova como Acontecimento Discursivo

Antes da gravação de *Chega de Saudade*, por João Gilberto, uma das mais importantes

expressões musicais que circulavam no país era o samba-canção, que, apesar do nome, se aproximava da melodia e das temáticas do bolero, com letras que falavam de amores mal resolvidos, sofrimento e tristeza e que exigiam uma performance teatral dos seus intérpretes e um acompanhamento intenso da orquestra.

A Bossa Nova surgiu justamente como movimento que se opunha a grande parte dos pressupostos da estética anterior, valorizando o canto mais intimista e uma temática leve e cotidiana. Ela “surgiu” a partir da negação da maioria dos saberes vinculados ao domínio de saber do samba-canção. Com o intuito de deixar de lado todos os exageros possíveis e de buscar uma simplicidade (que em momento algum significou pouco cuidado com a letra ou a melodia) que traduzisse uma essência verdadeiramente brasileira, os bossa-novistas revolucionaram a música nacional. Foi neste momento de ruptura com parte dos saberes anteriormente vigentes que se abriu a possibilidade para a emergência de um “novo” discurso. Indursky (2008, p.21) afirma que “o acontecimento discursivo não se dá a partir do nada. Ele ocorre a partir de um domínio de saber já existente em relação ao qual ocorre ruptura”. Sim, havia ocorrido uma ruptura significativa com saberes já estabelecidos (como o exagero na orquestração, a impostação de voz, a temática pessimista), no entanto, como comentamos anteriormente, é difícil aceitar a possibilidade de ruptura completa. No caso da Bossa Nova, os sentidos associados a esse novo movimento musical já vinham se mostrando presentes na música brasileira mesmo antes de João Gilberto e a sua versão de *Chega de Saudade*: algumas manifestações³⁹ já indicavam que outros efeitos de sentido estavam sendo construídos. Além disso, alguns saberes próprios do jazz norte-americano também foram absorvidos. A assimilação da estética de uma expressão musical estrangeira foi vista por muitos como uma espécie de aculturação, no entanto, esses saberes foram incorporados e, posteriormente, ressignificados dentro do domínio de saber da Bossa Nova. Existiam, então, antes da irrupção da Bossa Nova, outros sentidos latentes, mas o efeito de uniformidade / homogeneidade do discurso do samba-canção ainda imperava: parecia haver um único discurso musical possível e aceitável nos grandes centros urbanos do país. Mas havia, na realidade, um sutil movimento de resistência a essa dominação que culminou com a “inauguração” do movimento bossa-novista em 1958, cujas temáticas afastavam-se sobremaneira do “clima pesado daqueles sambas-canção, cheios de mulheres perversas, que traíam os homens e os levavam à morte”

³⁹ Como foi mencionado anteriormente, no tópico *Acontecimento*, houve um movimento pré-Bossa Nova que se notabilizou, principalmente, com a versão de *Eu quero um samba*, gravado por João Donato, e com várias gravações de Johnny Alf que poderiam ser consideradas “as irmãs mais velhas da futura Bossa Nova” (CASTRO, 2008, p.88), como *Rapaz de bem*, *Céu e mar*, *O que é amar*, *Estamos sós* e *É só olhar*.

(CASTRO, 2008, p.124) e cuja sonoridade, ao traduzir essa temática em melodia, trabalhava com vários instrumentos que praticamente se sobrepunham à voz dos intérpretes. Assim, o grupo bossa-novista promoveu uma modificação significativa na letra das canções e, paralelamente, na melodia: saíram de cena os exageros, que foram substituídos pelo o intimismo, a leveza. Verificou-se uma verdadeira revolução na música brasileira. Se o termo “revolução” consagrou-se como sendo associado à luta, a reivindicações, a movimentos políticos, aqui, temos esse termo ressignificado. A revolução bossa-nova foi pautada por vozes sussurradas e temas cotidianos, sem nenhuma vinculação com questões políticas. Novos efeitos de sentido tornaram-se possíveis e, a partir de então, percebe-se a emergência de um outro domínio de saber que serviu de morada a esses “novos” saberes que não eram permitidos em FDs pré-existentes.

Paralelamente a isso, ocorre, nessa época, a emergência massiva do termo *Bossa Nova*. Na esteira do sucesso dos seus idealizadores, outros tantos artistas queriam ser abrigados sob a ‘chancela’ *Bossa Nova*. Castro (ibidem, p.279) afirma que “a Bossa Nova propriamente dita teve que construir duplexes para abrigar todo mundo que queria morar nela ou em suas proximidades”. Essa necessidade de assimilar os novos saberes e de se fazer incluir em uma nova FD demonstrava bem a emergência de um novo domínio de saber.

Por tudo isso, é possível dizer que, no momento em que a Bossa Nova aparece como alternativa de música brasileira e se impõe como uma nova maneira de se fazer música, há um *acontecimento discursivo*: novos saberes que não poderiam ser associados ao samba-canção acabam servindo de base para a irrupção de um novo domínio de saber, uma nova FD, que, em pouco tempo, acabou gerando também um efeito de sentido de unidade, determinando, regulando e controlando o que poderia e o que não poderia ser “dito / feito” em termos musicais dentro desse novo domínio de saber. Entretanto, é bom lembrar que a nova FD não rompe de maneira radical com os saberes anteriores, pois já havia um discurso latente que vinha paulatinamente se estruturando no seio do samba-canção em uma posição-sujeito que se afastava aos poucos da forma-sujeito desta FD, já que os saberes vinculados ao jazz norte-americano, bem como às experimentações realizadas por Johnny Alf e João Donato, começaram a se atravessar no discurso do samba-canção. E essa manutenção de alguns saberes em comum também pode ser analisada se pensarmos acerca do primeiro LP de João Gilberto. Mesmo nesse LP, cujo sucesso veio na esteira da canção *Chega de Saudade*, percebia-se ainda um viés melancólico que permeava a letra de algumas canções, o que demonstrava o atravessamento do discurso da Bossa Nova por saberes próprios do gênero que a antecedeu.

Depois do efeito de novidade que é gerado principalmente pela reordenação / reacomodação significativa dos saberes de uma FD, há um movimento que age no sentido de assimilação / acomodação desses saberes. Percebe-se aí a passagem de *acontecimento* à *estrutura*, fato a que se referia Pêcheux no título da obra *Discurso: estrutura ou acontecimento*, publicado originalmente em 1983. Ou seja, passado o momento de emergência de um novo discurso, a partir do qual surgiu o termo *Bossa Nova* e todo movimento musical a ele associado, esse novo discurso acabou sendo assimilado e os sentidos atrelados a ele começaram, aos poucos, a ser estabilizados, produzindo novas regularidades discursivas. No entanto, é justamente nesse processo de estabilização do termo *Bossa Nova*, associado ao movimento musical, que ele é ressignificado, pois outros *acontecimentos* começavam a surgir e a demandar o uso desse termo em outras situações, aliando-o a contextos completamente diferentes dos da situação inaugural, assim como aconteceu com a expressão *On a gagné*. O termo *bossa nova* ultrapassou, então, as fronteiras porosas da FD que havia “inaugurado” para ser redefinido em outras FDs, para assumir outros sentidos igualmente possíveis, passando a designar

tudo que fosse diferente e, mesmo que não fosse, que comportasse uma interpretação nova. [...] Rádios, vitrolas, enceradeiras, aparelhos de barbear e demais cacarecos que começavam a ser produzidos no Brasil, novos estilos de sapatos, gravatas e até de edifícios, eram lançados sob a chancela de ‘Bossa Nova’ (CASTRO, 2008, p.278).

Não há como negar, então, que a emergência do discurso bossa-novista acabou desencadeando um acontecimento discursivo no Brasil. E, no que diz respeito à influência da Bossa Nova além das fronteiras nacionais, pode-se dizer que a emergência desse acontecimento discursivo também desacomodou a rede de saberes vinculada às canções norte-americana e europeia. Em 1960, no auge do movimento bossa-novista, João Gilberto se apresentou, pela primeira vez num show de Bossa Nova, na faculdade da Praia Vermelha, no Rio de Janeiro, juntamente com outros integrantes do movimento, como Vinícius de Moraes. Três dias depois, a “americana Lena Horne cantou *Bim-bom* em português no Golden Room do Copacabana Palace e teve que bisar três vezes o número” (CASTRO, 2008, p.265). Esse fato talvez possa ser descrito como uma das primeiras manifestações de interesse de algum artista estrangeiro por esse novo jeito de se fazer música que estava tomando conta dos centros culturais do país. Depois de Lena, outros cantores americanos começavam a descobrir a Bossa Nova, como Sarah Vaughan e Nat King Cole. Em seguida, o show no Carnegie Hall, em Nova York, em 1962, e a mudança de dois dos grandes nomes da Bossa Nova para os

Estados Unidos, João Gilberto e Tom Jobim, fizeram com que o ritmo intimista brasileiro alcançasse voo em definitivo rumo à América do Norte. Talvez a maior prova de que a Bossa Nova tenha realmente conquistado o mundo tenha sido quando Tom Jobim recebeu a proposta de gravar com Frank Sinatra em dezembro de 1966. Se, no Brasil, a Bossa Nova já dava sinais de enfraquecimento, devido à consagração da canção de protesto, nos Estados Unidos, ainda havia espaço para o desenvolvimento do gênero “inaugurado” por João Gilberto. O novo gênero musical ainda causava estranhamento lá fora, tanto que Sinatra, ao gravar com Tom Jobim, afirmou que nunca havia cantado tão baixo (ibidem, p.417). Para saber se o discurso bossa-novista pode ou não ser atrelado a um acontecimento discursivo em âmbito internacional, teríamos que conduzir uma pesquisa minuciosa sobre a história musical norte-americana, pois precisaríamos saber qual foi a dimensão do deslocamento provocado pelo atravessamento dos saberes bossa-novistas na música dos Estados Unidos. Desta maneira, poderíamos refletir se ele foi realmente responsável pela irrupção de um novo domínio de saber ou se o deslocamento não foi tão significativo, resultando somente em uma contra-identificação com alguns dos saberes previamente associados à música norte-americana. É interessante, no entanto, pensar que a própria Bossa Nova se apropriou de saberes oriundos do jazz norte-americano e ressignificou-os para que, anos mais tarde, a música norte-americana assimilasse os saberes da Bossa Nova. Esse movimento de retomada / transformação mostra justamente a não originalidade dos discursos, evidenciando o fato de que eles são sistematicamente retomados e, muitas vezes, ressignificados nas mais diferentes condições de produção.

5.2 Canção de protesto como Acontecimento Enunciativo

Posteriormente à irrupção e à consagração do discurso vinculado à Bossa Nova, que acabou gerando um efeito de homogeneização do discurso musical, houve, como foi apresentado na segunda parte deste trabalho, um rompimento dentro da própria FD bossa-novista: interessados em criar uma música engajada e altamente nacionalista, um grupo de músicos decidiu romper com o discurso associado ao grupo de João Gilberto, pois queriam realmente se afastar da superficialidade que eles vinculavam às canções bossa-novistas. Esses saberes ligados à postura engajada não eram inicialmente permitidos dentro da FD da Bossa Nova. No entanto, esse grupo dissidente não rompeu totalmente com o domínio de saber anterior; houve somente uma contra-identificação, já que eles rompiam com a temática, mas

ainda mantinham o vínculo com a melodia bossa-novista. Nesse “novo” discurso, foi possível notar a convivência de saberes que eram, a priori, excludentes: a associação da estética bossa-novista à temática de protesto. Naves (2004, p.41) afirma, nesse sentido, que “a geração que se lança nos festivais, representada por cancionistas como Chico Buarque de Holanda, Edu Lobo, Milton Nascimento, Caetano Veloso e Gilberto Gil, retoma de fato as lições da bossa nova, embora também promova rupturas”. Nesse sentido, *Arrastão* é emblemática, pois é uma canção que “mescla influências da bossa nova com as asperezas da música nordestina” (SEVERIANO, 2008, P.347). Além de *Arrastão*, Severiano (ibidem, p.361) cita a postura de Edu Lobo que, no início da carreira, compunha “frevos e outros ritmos brasileiros, mas com a sofisticação harmônica da bossa nova”. Na realidade, muitos dos gêneros musicais que se desenvolveram a partir de 1960 foram, em diferentes escalas, atravessados por saberes próprios da Bossa Nova, os quais foram ressignificados ao serem vinculados a outros domínios de saber. E a canção de protesto, de maneira geral, é um bom exemplo disso, já que seus compositores procuravam “misturar as informações técnicas da Bossa Nova com sons populares considerados 'tradicionais' e de certa forma condizentes com os ideais de 'autenticidade' comuns às propostas nacionalistas” (NAVES, 2004, p.32).

Nesse sentido, pode-se dizer que a irrupção do discurso que permeava as composições de protesto não se configurou um acontecimento discursivo, mas sim, um acontecimento enunciativo, pois não houve uma ruptura significativa com os saberes próprios do discurso bossa-novista. Assim sendo, vincula-se a uma posição-sujeito que se relaciona de modo diferente com a forma-sujeito que rege a FD bossa-novista. Penso, portanto, que poderíamos localizar essa posição-sujeito na interface da FD bossa-novista com outra que poderíamos denominar de nacionalista, na qual circulariam saberes de exaltação da nação e paralelamente, de crítica à situação político-social, tanto em relação à população urbana, quanto à população que vivia principalmente no sertão nordestino e que sobrevivia mesmo em condições precárias.

O termo *nacionalista* foi empregado por Motta (2009, p.207)⁴⁰ e por Stephanou (2001, p. 144), que afirma que a Bossa Nova passou por um

processo de desalienação e nacionalização. Artistas como Sérgio Ricardo, Carlos Lyra e Baden Powell incorporaram problemas sociais e ritmos brasileiros tradicionais em suas canções. Chegou-se a criar uma denominação Bossa-Nova nacionalista para essa ala, em contraposição à Bossa-Nova tradicional, jazzista e intimista.

⁴⁰ Já mencionamos a citação de Motta no tópico 1.2.

Stephanou (ibidem, p.153) esclarece que essa corrente nacionalista que se desenvolveu no país no início da década de 1960 defendia basicamente

um desenvolvimento independente e autônomo para a cultura brasileira, a não-adesão ao mercado cultural, temos de inspiração histórico-social e utilização de ritmos tipicamente nacionais (STEPHANOU, 2001, p.153)

Assim, é possível notar que há, realmente, uma zona de intersecção entre a FD bossa-novista e a FD nacionalista, em que elas compartilham alguns saberes. Optamos por denominar a posição-sujeito que se vincula ao discurso das canções de protesto de posição-sujeito engajada, já que aciona saberes próprios do engajamento político, que é justamente o que aproxima essas duas FDs.

5.3 Tropicália como Acontecimento Enunciativo

Quando da irrupção do movimento tropicalista, percebe-se que ele estava atrelado a um discurso que se dizia completamente oposto aos sentidos vinculados às canções de protesto, já que, segundo Caetano Veloso (*apud* CALADO, 1997, p.71), a canção de protesto estava fazendo com que a música, de uma maneira geral, perdesse a sua “função” básica ao deixar-se enveredar por um caminho que fazia dela somente um instrumento de luta política, de contestação contra o regime político e contra a situação social do povo brasileiro. Segundo Severiano (2008, p.71), “a música não estava no foco de ação [dos compositores engajados]: era apenas um instrumento de ideias políticas [...] ao orientar a empatia da plateia contra a opressão do regime militar e a situação social do país, numa catarse política, [que] acabava tornando [esse tipo de canção] superficial”.

Os tropicalistas apareciam, então, com uma proposta de valorização da canção e de afastamento da necessidade de fazer da música um instrumento de crítica político-social. Esse posicionamento teoricamente neutro, no entanto, fazia com que eles fossem mal vistos. Na época mais negra do regime militar, eles eram acusados de estar pouco envolvidos com as importantes questões políticas que estavam sendo discutidas no país. No dia 6 de junho de 1968, por exemplo, em um debate na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), em São Paulo, foi distribuído aos espectadores uma espécie de manifesto contra os tropicalistas, escrito por Augusto Boal, dramaturgo brasileiro e conhecido na época por dirigir o show

*Opinião*⁴¹, justamente no momento de eclosão do regime militar. Nesse texto, Boal chamava os tropicalistas de “neorromânticos”, acusando-os de “atacar apenas as aparências da sociedade” (SEVERIANO, 2008, p. 199).

Esse efeito de alienação política foi o efeito de sentido que se consagrou, mas, em paralelo a essa determinação, havia outros efeitos de sentido silenciados. No caso dos tropicalistas, a evidência do sentido mascara, sim, um engajamento político. No início de 1968, o empresário Guilherme Araújo sugeriu que Caetano fizesse uma música intitulada *É proibido proibir*, retomando o slogan criado pelos estudantes franceses envolvidos no episódio conhecido como *Maió de 68*⁴². Araújo logo percebeu a ligação entre os movimentos franceses e o momento histórico por que passava o Brasil e, por isso, sugeriu a criação da canção. Durante a apresentação da música no Festival Internacional da Canção, “cartazes, com os dizeres ‘Tropicalismo é crítica’, ‘Tropicalismo é liberdade’ e ‘É proibido proibir’, chegaram a circular pela plateia, junto com a suspeita de que teriam sido encomendados pelo empresário” (ibidem, p. 218). Nota-se, então, que havia um conjunto de saberes próprios de um movimento politicamente engajado que permeava o discurso dos tropicalistas, como na música *É proibido proibir*⁴³. No entanto, a canção foi mal recebida pelo público que, durante a primeira performance, chegou a atirar tomates em Caetano Veloso. Aparentemente a estética proposta pelo movimento que surgia ainda não havia sido bem assimilada pelo público, que reagia com antipatia a algumas manifestações tropicalistas. Mesmo que a crítica estivesse presente no discurso associado à letra da canção, parecia que isso não bastava, pois a sonoridade ainda era considerada por alguns como sendo “uma salada musical de audição penosa”, como afirmou o crítico Sérgio Porto no ano de 1968 (ibidem, p. 207). O mais interessante nesse incidente com Caetano Veloso foi o fato de que as vaias e a rejeição à sua música tenham vindo da juventude universitária, fazendo com que acontecesse o impossível, segundo Campos (1968/2008, p.267): “jovens defendendo o sistema com mais ardor e mais firmeza que as nossas avós”.

Esse é um bom exemplo de como funcionam a determinação ideológica, a questão do atravessamento de sentidos e a dominação de um sentido sobre os demais. Se o discurso de

⁴¹ *Opinião* retratava a sociedade brasileira da época, não escondendo “a sua afinidade com as doutrinas reformistas do PCB. [...] Um favelado, um retirante nordestino e uma garota da zona sul carioca armavam no palco uma espécie de tribuna catártica. Os três desfiavam sambas, baiões e canções de protesto, que embutiam temas candentes, como miséria, reforma agrária ou distribuição de renda” (SEVERIANO, 2008, p. 64).

⁴² O *Maió de 68* agregou uma série de manifestações ocorridas na França durante o mês de maio de 1968, em que os estudantes lutavam contra o governo do presidente Charles de Gaule.

⁴³ O refrão de *É proibido proibir* diz: “É, eu digo não / Eu digo não ao não / Eu digo: É / Proibido Proibir / É proibido proibir”.

crítica à situação política do país já estava em um processo de estabilização, de se tornar dominante, assumindo uma forma de aparente homogeneidade, percebe-se, por outro lado, que esse também era um discurso heterogêneo. Essa crítica retoma, na realidade, saberes completamente antagônicos oriundos de outros domínios de saber e que promovem uma mexida significativa na configuração das redes de saber. É interessante notar que um discurso de crítica (da juventude engajada) é afetado por outro que aparece justamente para endossar a atividade repressora que a crítica tenta combater (a ditadura militar). Tal configuração faz com que seja possível notar a fragmentação do sujeito, que julga ter pleno domínio do seu dizer, mas que, ao dizer, se equivoca, desliza, e acaba dizendo, muitas vezes, o contrário do que havia planejado, sem o perceber. É justamente o caso do discurso associado à letra da canção *É proibido proibir*: ao invés de criticar o governo, a juventude acaba reforçando justamente o discurso de repressão, de censura, ao opor-se à estética tropicalista.

Além disso, o próprio movimento de composição da música *É proibido proibir*, bem como o episódio cercado de dúvidas sobre os cartazes expostos durante o Festival, parecem associar ao movimento tropicalista saberes que não lhe eram próprios. A frase dos estudantes franceses chega ao Brasil ressignificada: se lá ela se vinculava a uma crítica essencialmente política, aqui ela tem o seu sentido atrelado a outro domínio de saber, o musical. Nessa canção, encontramos uma crítica à postura maniqueísta que a maioria dos músicos e intelectuais da área estava assumindo até então⁴⁴; ao tentar barrar qualquer influência estrangeira, buscando a música ‘pura’, “brasileira num sentido mais folclórico, fechado, uma coisa que só existisse para a sensibilidade brasileira” (CAMPOS, 1968/2008, p. 190). Os tropicalistas queriam justamente propor a mistura, valorizar a diferença, inserindo novamente as influências estrangeiras na música nacional. Eles queriam misturar os sons do iê-iê-iê com as músicas que fizeram sucesso durante a Era do Rádio, queriam aliar a sonoridade nordestina às guitarras elétricas, mas sempre valorizando a canção. Por isso, para o show de lançamento do LP-manifesto do movimento tropicalista, *Tropicália ou Panis et Circenses*, em 1967, foram convidados Aracy de Almeida, Dalva de Oliveira, as irmãs Dircinha e Linda Batista e, inclusive, Vicente Celestino – compositor de *Coração Materno* (1937), música regravação por Caetano Veloso. A ideia era promover essa integração, aliando influências nacionais e estrangeiras. Segundo Campos (ibidem, p.262), havia espaço para o “super bom gosto e o

⁴⁴Aliás, justamente, no momento em que se temia tanto pela preservação da essência da música nacional “diante da escalada da produção norte-americana na mídia, deu-se o efeito inverso: ritmos que brotaram do carnaval nordestino, melodias derivadas do canto caipira, conformações extraídas do velho samba e até o rock suficientemente nacionalizado (ou mesmo breguizado) apoderaram-se das melhores fatias do mercado, criando nos ouvintes até mesmo uma certa nostalgia da música estrangeira” (TAIT, 2008, p.65).

super mau gosto, o fino e o grosso, a vanguarda e a jovem guarda, berimbau e Beatles, BN⁴⁵ e bolero, [que] são inventados e reinventados”.

Deste modo, podemos entender que a postura totalmente irreverente no palco e a produção musical de vanguarda acabavam silenciando o viés engajado do discurso tropicalista. Campos (ibidem, p.265) afirma, nesse sentido, que Caetano e Gil

foram além do fato musical. E resolveram levar a sua provocação ao campo do comportamento físico. Até a roupa tem uma linguagem, é um sistema de signos e tem, ou pode ter, uma mensagem crítica. Caetano [...] quis despertar [...] a consciência da sociedade repressiva, que nos submete, ao desafiar os tabus e os preconceitos do público com as suas roupas chacinantes [...]. Da mesma forma, Gil e os Mutantes, com seus sons e roupas imprevistos.

A postura crítica dos tropicalistas era algo que ultrapassava, então, os limites linguísticos. Ela estava embutida na valorização das sonoridades do rock, mas também no comportamento dos músicos, o que já se vislumbrava no III Festival de Música Brasileira da TV Record, em 1967, meses antes do ‘início oficial’ do movimento. Nessa ocasião, Caetano Veloso, Gilberto Gil e os Mutantes⁴⁶, ao contrário dos demais finalistas do Festival, não estavam vestidos a rigor (smoking para os homens, vestidos alto-esporte para as mulheres). Caetano foi quase impedido de cantar, mas acabou sendo coagido a adequar suas vestimentas às exigências do Festival. No entanto, o mesmo não aconteceu com os Mutantes, que acompanharam Gilberto Gil vestidos da maneira que viria ser a marca registrada do movimento tropicalista meses depois: “roupas extravagantes e irreverentes pouco compatíveis com o ideal de seriedade da esquerda revolucionária, comportamento ambiguamente sexualizado, formato de *happening*⁴⁷ (gritos, participações inesperadas, intervenções poéticas)” (TATIT, 2008, p.204). Ou seja, eram “suas atitudes em público que despertavam a desconfiança, tendo em vista o elevado conservadorismo dos militares em questões de comportamento, seu apreço pela ordem e a rígida hierarquia a que vivem submetidos” (LACERDA, 2002, p.75).

Outro elemento que serviu para endossar essa postura irreverente dos tropicalistas foi a

⁴⁵ Bossa Nova.

⁴⁶ Grupo formado por Sérgio Dias, Arnaldo Baptista e Rita Lee, que acompanhou Gilberto Gil na interpretação de *Domíngno no Parque*, segunda colocada no III Festival de Música Brasileira da TV Record, em 1967.

⁴⁷ “O *happening*, manifestação típica dos anos 60, nasceu da posição rebelde de um grupo de artistas plásticos, mas logo recebeu o apoio de outros profissionais ligados aos meios de comunicação, sobretudo o teatro, a música, a dança e o cinema. [Foi] concebido não como um espetáculo, mas como um ‘sonho coletivo’ [...]. Basicamente, trata-se de espetáculo improvisado, no qual o artista exprime a necessidade de ‘transgredir as leis num marginalismo criador” (NOSSO SÉCULO, 1980, p.56).

adoção da guitarra elétrica, que assumiu, naquela época, o status de ícone da Tropicália. No entanto, aqueles que não eram identificados com o discurso tropicalista, viam-na como o símbolo do capitalismo e do rock norte-americano. Esse efeito de sentido associado a esse instrumento musical era tão evidente que foi organizada nessa época, em plena ditadura militar, uma passeata contra a guitarra elétrica. Essa manifestação, liderada por Elis Regina e que contou com Gilberto Gil, Edu Lobo e Geraldo Vandré, reuniu aproximadamente 400 participantes que lutavam contra o símbolo da cultura norte-americana, capaz, segundo eles, de influenciar e destruir a cultura dos países subdesenvolvidos. Percebe-se, neste momento, que o sentido associado à guitarra elétrica foi deslocado, quando inserido na cultura brasileira. Nos países de língua inglesa, a guitarra estava longe de ser “um instrumento do imperialismo; ela era importante na afirmação da cultura negra marginalizada e, dessa forma, assumia um papel inverso, sendo usada como instrumento de resistência à opressão” (LACERDA, 2002, p.60). Quando são alteradas as condições de produção, mudam os efeitos de sentido vinculados ao uso da guitarra. Aqui no Brasil, o sentido atrelado ao seu uso foi ressignificado desde o momento em que ela foi vinculada ao movimento da Jovem Guarda: ela passou a representar não a valorização das culturas dos menos favorecidos, mas sim a exaltação da cultura estrangeira, sobretudo dos Estados Unidos. Esse exemplo nos mostra que efeitos de sentido evidentes em determinadas condições de produção podem ser apagados ou silenciados em outras.

A partir disso, percebe-se que, por mais distantes que possam parecer, os discursos vinculados às canções de protesto e o discurso tropicalista compartilhavam alguns saberes (nacionalismo e engajamento), mas se opunham em outros tantos, já que os tropicalistas não compactuavam, por exemplo, com a ideia do “nacionalismo defensivo das canções de protesto” (CALADO, 1997, p.99), que pregava que as influências estrangeiras iriam, na realidade, ocasionar um processo de aculturação. Portanto, podemos realmente pensar que os discursos associados a esses dois movimentos musicais fazem parte do mesmo domínio de saber, pois, no momento em que os tropicalistas asseveraram que havia chegado a hora da adesão em massa ao projeto de renovação da música popular brasileira, incluem-se aí justamente todas as expressões musicais possíveis, inclusive aquelas que eles diziam querer ignorar. Aí deparamo-nos com outro paradoxo que permeia o discurso tropicalista: justamente por quererem romper com a postura excludente, os tropicalistas não podiam desprezar a influência da própria canção de protesto nas suas composições.

O discurso tropicalista é, portanto, um bom exemplo de discurso heterogêneo, já que é baseado em uma contradição interna, pois os simpatizantes desse movimento assumiam dois

comportamentos opostos: a) acabavam por vincular-se a um discurso engajado (contra o nacionalismo exacerbado, contra a tentativa de proibição de inserção de outros ritmos na música brasileira e contra a obrigação de fazer da música um instrumento político, por exemplo e b) não podiam se opor à influência da própria canção de protesto na música tropicalista, sob pena de entrarem em contradição com seu postulado mais fundamental. É justamente por isso que é possível pensar essas duas posições inseridas em uma mesma FD, mas relacionando-se de maneira diferente com a respectiva forma-sujeito.

Defrontamo-nos, aqui, com uma situação semelhante à descrita por Indursky (2008, p.24) ao apresentar o discurso de um dissidente do MST:

Não havia mais espaço para uma plena e perfeita superposição entre ele [o dissidente] e os saberes que emanam da forma-sujeito, como ocorreria se tivesse havido uma superposição entre esse sujeito do discurso e a forma-sujeito. Em decorrência disso, o sujeito do discurso não mais reduplica totalmente estes saberes. E, no movimento de constituição de sua subjetividade, ele surge como o mau sujeito: aquele que se permite questionar tais saberes. E, assim procedendo, instaura uma relação tensa no interior da FD e de sua forma-sujeito.

Essa relação acaba, como já afirmamos, gerando não uma completa desidentificação com a forma-sujeito, mas sim, um deslocamento, já que a posição-sujeito passa a se relacionar de maneira diferente com a forma-sujeito, fragmentando-a. Trazendo a consideração de Indursky para o escopo deste trabalho, percebemos que foi exatamente essa movimentação de saberes que ocorreu “no momento de constituição” da Tropicália. Ao analisarmos a música brasileira do final da década de 1960, percebemos que o tropicalismo não rompe completamente com a FD nacionalista na qual se insere o discurso vinculado às canções de protesto. Apesar de os tropicalistas serem totalmente contrários à postura xenófoba dos compositores da canção de protesto, há dois elementos muito importantes que unem essas duas posições-sujeito aparentemente tão diferentes: a) o próprio engajamento e b) o teor nacionalista.

Outro fator que me faz pensar que não temos, nesse caso, a emergência de um acontecimento discursivo é o fato de que o discurso tropicalista faz ressoar um discurso que estava adormecido e que foi, aos poucos, ressignificado. Courtine (1981/2009, p.04) explica que “toda a produção discursiva que se efetua nas condições determinadas de uma conjuntura movimenta, faz circular, formulações anteriores, já enunciadas, [...] é como um efeito de memória na atualidade de um acontecimento”. O discurso tropicalista retomou a proposta

antropofágica⁴⁸, de Oswald de Andrade, que propunha digerir a cultura estrangeira e transformá-la em algo novo, jovem e, por que não dizer, verdadeiramente nacional, “deslocando-a, contudo da busca da incorporação, à cultura brasileira, da cultura europeia, dominante em 22 – para a americana – dominante já na década de 60 e até hoje” (LISBÔA, 2008, p.28). O ator Renato Borghi resumiu bem a proposta da maré tropicalista que desacomodou o setor artístico do país na década de 1960 ao dizer que a arte deveria “assumir um aspecto devorador, faminto. É preciso mastigar, triturar o mundo, devorar tudo, tudo, e depois vomitar farta e abundantemente” (NOSSO SÉCULO, 1980, p.132).

Nota-se, então, o desenvolvimento de um processo parafrástico que é aquele em que “em todo o dizer há sempre algo que se mantém [...]. A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços do dizer. [...] A paráfrase está do lado da estabilização” (ORLANDI, 2007b, p.36). Esse processo de paráfrase dá-se concomitantemente a um processo de polissemia, já que a própria “repetição” do discurso ou a retomada dos saberes a ele associados gera por si só outro discurso, um discurso diferente do “original”. É por isso que é possível dizer que, em todo o discurso, há sempre o jogo entre paráfrase e polissemia, o jogo entre a manutenção e a transformação dos sentidos. Em cada nova enunciação, novos saberes são acionados, já que as condições de produção são outras. No entanto, se podemos dizer que os saberes vinculados à Semana de Arte Moderna em 1922 causaram uma ruptura com o que vinha sendo feito no âmbito artístico nos grandes centros urbanos brasileiros até então, ao propor uma nova maneira de se fazer cultura, a retomada desses saberes em 1968 pelos tropicalistas acaba configurando não mais um acontecimento discursivo, visto que não rompe com o discurso de 1922, mas sim submete-o a novas condições de produção e gera, por sua vez, um acontecimento enunciativo. Nessa nova situação de enunciação, não há a emergência de uma nova FD e tampouco o deslocamento desse discurso para uma outra FD. Podemos, então, associar esse discurso a uma FD antropofágica, pois mantém muitos dos saberes próprios do discurso antropofágico de 1922, ao mesmo tempo em que mantém um vínculo com a FD nacionalista, visto que também não rompe com o sentido de engajamento político. Se analisarmos o discurso tropicalista em relação aos demais que ocorrem concomitantemente a ele e sob as mesmas condições de produção, podemos dizer que, embora ele pareça gerar um acontecimento discursivo, temos aí, na realidade, um efeito de acontecimento discursivo.

⁴⁸Uma das principais frases do Manifesto Antropófago é "Tupi or not tupi, that is the question". Oswald foi buscar em Shakespeare, numa das frases mais conhecidas da literatura de língua inglesa – to be or not to be / that is the question – a base para a construção do manifesto, desconstruindo a cultura estrangeira e transformando-a em algo nacional. A proposta era absorver, digerir e transformar as influências estrangeiras, mas nunca negá-las.

Naquela época, o discurso tropicalista veio associado a um desejo revolucionário de mudar radicalmente a música popular, como declarou Caetano (apud SEVERIANO, 2008, p.119), pouco antes do início oficial da Tropicália, ao dizer que queria “violentar” a música brasileira. Havia, então, o efeito de originalidade, o efeito de uma ruptura radical com os outros discursos, mas, como vimos, não há ruptura, mas sim a releitura de um já-dito. Há a emergência de uma nova posição-sujeito, a tropicalista, que é uma nova forma de relacionamento do sujeito com a forma-sujeito das FDs nacionalista e antropofágica.

6 PROCISSÃO

6.1 A primeira versão (1965)

Após refletirmos sobre o funcionamento dos discursos associados aos gêneros musicais de modo mais amplo, torna-se possível pensar como se dá a movimentação de sentidos ao analisarmos paralelamente as duas versões de *Procissão*.

A primeira grande diferença entre elas é o fato de que, apesar de a letra manter-se a mesma, a primeira versão é emoldurada com um típico *canto de procissão*:

*“Meu divino São José
Aqui estou em vossos pés
Dai-nos chuvas com abundância
Meu Jesus de Nazaré”*

Nesse canto, que é, na realidade, um trecho de uma prece para pedir chuva, vê-se, novamente, a crença de que a religião é a grande força capaz de auxiliar o povo sertanejo no combate de seus problemas mais básicos. Morais Filho (1979, p.174) afirma que essas preces são entoadas em procissões que reúnem praticamente toda população de uma determinada localidade a “fim de obter do céu intervenção benéfica contra calamidades públicas, que assolam, circunscritas, a terra e o homem”. Na repetição desse discurso que vem sendo retomado há muitas décadas, os sujeitos continuam atrelados aos sentidos de submissão à religião e, pensando além, aos sentidos de que é o próprio indivíduo o culpado pela situação em que vive, ou seja, a seca nada mais é do que o castigo, já esperado, de uma vida de pecados. Nesse sentido, o autor (*ibidem*, p.176) também acrescenta que

os leves andores, levados geralmente por moças ou meninas, seguidos de velhos e crianças, de escravos e livres, adiantavam-se na noite, escoltados de pessoas descalças por penitência, [...] de indivíduos votivamente maltrapilhos, que acentuavam com mais vigor o arrependimento de suas culpas, motivadoras também de providencial castigo.

Assim, entendemos que esse sujeito acredita depender mais e mais da fé cristã, pois imagina que só essa devoção mais íntima e profundamente sincera poderia atenuar tantos males (*ibidem*, p.175).

No vídeo já citado que apresenta o retorno de Gilberto Gil à casa de sua infância e que

traz imagens de uma procissão e trechos da canção, podemos perceber que o mesmo ritual a que se refere Morais Filho ainda existe em Ituaçu, cidade natal de Gil, bem como em outras cidades do interior do nordeste brasileiro. Vê-se a repetição de um discurso em que um único efeito de sentido (de crença na religião cristã) se consagrou, ficou congelado, podendo ser associado àquilo que Orlandi (2007a, p.68) denomina *memória institucional* e que se relaciona com a repetição de um discurso que não se historiciza e que não permite o deslizamento e/ou ruptura de sentidos. Apesar de sabermos que os discursos sempre são constituídos na tensão entre a repetição e a transformação, como já afirmava Pêcheux, percebe-se que, no caso da repetição do discurso cristão pelos fiéis, houve uma tendência à manutenção dos sentidos.

No entanto, ao pensarmos acerca da inclusão desse canto de procissão no início e no final da canção de Gil, o sentido se desloca: há, enfim, um movimento gerador de transformação. O fato de essa prece de pedir chuva estar emoldurando a canção, sendo entoada no seu início e no seu fim, confere um efeito de fechamento à canção. Tal efeito poderia nos conduzir a uma análise de que viriam daí, prioritariamente, os efeitos de sentido aos quais se associa o discurso. No entanto, já vimos, na ocasião da análise da letra da canção, que os saberes cristãos são acionados em *Procissão*, ora para endossá-los, ora para criticá-los.

Assim, ao apresentar mais sequências discursivas⁴⁹ que se relacionam com a submissão do povo nordestino ao poder da religião cristã, tornam-se ainda mais evidentes os sentidos atrelados à crítica, no momento em que se diz, por exemplo, "*entra ano, sai ano e nada vem*", ou seja, de nada adianta repetir à exaustão esse discurso, pois, no final, nada acontece, nenhuma melhoria é percebida. O retorno desse lamento no final da canção serve para enfatizar ainda mais esse efeito de crítica à submissão ao poder da Igreja.

Temos, então, uma retomada de saberes que se vinculam à FD cristã, mas que no discurso em questão criticam-na. É interessante notar esse movimento na trama discursiva que faz com que um discurso possa, em determinadas condições de produção, servir para reforçar determinados sentidos e, em outras, para combatê-los.

Avançando na discussão, ao analisarmos a relação desse lamento com a letra da canção, bem como com o gênero musical ao qual está associada, seremos conduzidos a outros gestos de interpretação. Mariani (2007, p.214) nos diz que “na margem virtual do não dito, [...] escorrem associações de som e de sentido, de sons causando sentidos, e de sentidos se desfazendo, se deslocando nos sons efetivamente ditos”. À medida que letra e gênero musical

⁴⁹ Ver capítulo 2 da terceira parte deste trabalho.

se completam, os sentidos anteriormente associados à letra se misturam àqueles associados à melodia, assim como os sentidos ora associados a ela mesclam-se aos da letra. É um jogo de forças em que não há ganhador: no fim do embate, tem-se como resultado algo novo ou, pelo menos, diferente dos elementos “primeiros”.

Procissão deixa bem clara essa transição, pois sua letra, como já vimos, nos remete a um discurso heterogêneo do qual emergem efeitos de sentido vinculados a uma posição-sujeito engajada que protesta contra a situação de profundo desamparo na qual se encontra a população nordestina e que, ao mesmo tempo, é atravessada por saberes oriundos de uma FD cristã que são ressignificados ora para negá-la, ora para submeter-se a ela. Na realidade, como afirma Lacerda (2002, p.40), percebemos que essa canção “oscila entre um lirismo intimista, herdado da BN⁵⁰ e as canções de compromisso social, influenciadas pelo clima dominante na época”.

E, no momento em que letra e gênero musical se encontram, os sentidos se deslocam ainda mais, transformam-se. Ao mesmo tempo em que a letra apresenta uma postura engajada, a qual é incentivada pela retomada e pela conseqüente ressignificação do canto de *procissão*, o arranjo, criado por Carlos Castilho, valoriza, segundo Soares Júnior⁵¹, um caráter intimista, com violões, percussões e sopros, atrelando-o ainda a uma estética com traços bossa-novistas, mesmo que sua estrutura melódica seja baseada em formas musicais populares, como o baião e a embolada. Isso se explica, pois uma das linhas de música engajada realizada pelos, então, bossa-novistas dissidentes tratava dos problemas políticos, econômicos e sociais do país, enquanto já se delineava, na música brasileira, uma outra linha que, “de maneira não crítica, mas, em tom de ‘lamento’, [expunha] condições subumanas de vida de certas regiões do país, sobretudo no morro e no Nordeste” (CAMPOS (1968/2008, p.89)

Penso, então, que poderíamos localizar essa posição-sujeito engajada na interface da FD bossa-novista com a FD nacionalista, que já foi apresentada no quinto capítulo da terceira parte deste trabalho.

No caso de *Procissão*, a associação à FD nacionalista dar-se-ia, sobretudo, pela temática da canção e pela inclusão, em alguns trechos da melodia, de ritmos próprios da música popular nordestina, como afirmou Soares Júnior.

No que tange à Bossa Nova, a vinculação se dá prioritariamente pela melodia que ainda mantém traços do lirismo intimista dos bossa-novistas, valorizando um arranjo que se desenvolve com poucos instrumentos, em que a voz do cantor se sobressai.

⁵⁰ Bossa Nova.

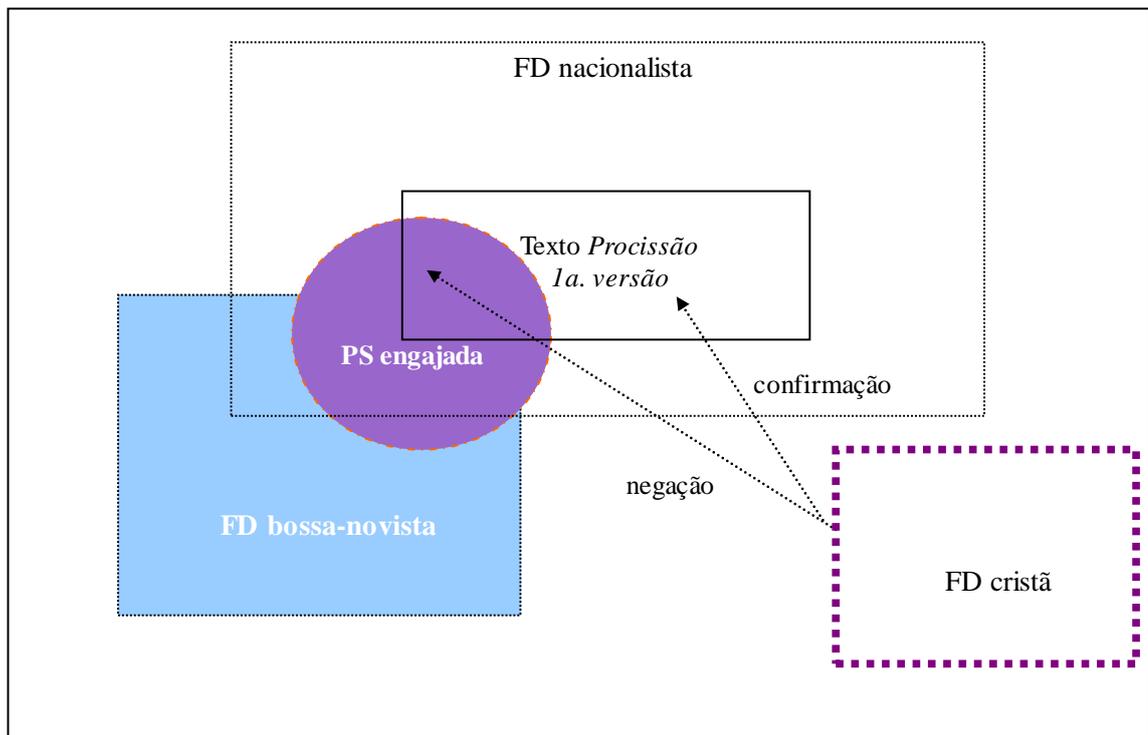
⁵¹ Agradeço ao professor Marcello Ferreira Soares Júnior a contribuição para essa dissertação.

Podemos, agora, pensar, então, na relação letra-gênero musical. Relembrando o que foi discutido na ocasião da análise da letra da canção, estamos trabalhando com um discurso vinculado à posição-sujeito engajada e que é atravessado por saberes oriundos de uma FD cristã, ora para negá-los, ora para submeter-se a eles.

Nota-se, portanto, que, mesmo que o sentido de protesto seja o mais evidente e aquele que se consagrou, como foi comentado no capítulo dedicado à análise da letra, o discurso da primeira versão é heterogêneo, já que é constituído por saberes oriundos de, pelo menos, três diferentes domínios de saber: FD bossa-novista, FD cristã e FD nacionalista.

Uma tentativa de representação gráfica do funcionamento da primeira versão da canção *Procissão*, aliando a análise da letra e do lamento à reflexão sobre os gêneros aos quais se associa, pode ser vista no esquema abaixo:

Esquema 01



Representação gráfica do funcionamento discursivo da primeira versão de *Procissão* (1965)

Assim, é possível perceber a complexidade do funcionamento discursivo, já que, em um mesmo discurso, convivem pelo menos três FDs, proporcionando a migração de saberes de uma para outra, o que acaba fazendo com que o sentido deslize, não seja único e tampouco fechado. Tal fato expõe a porosidade das FDs, que estão sempre sujeitas à integração de novos saberes dentro do seu próprio domínio de saber.

6.2 A segunda versão (1968)

Em 1968, no auge da consagração do movimento tropicalista no país, Gilberto Gil regrava *Procissão*. E, para a AD, o mesmo enunciado, quando proferido em condições sócio-históricas diferentes ou, até mesmo, quando envolve sujeitos diferentes, pode sofrer deslizamentos de sentido. Isso ocorre, pois a análise do funcionamento discursivo baseia-se na íntima relação entre sujeito – língua(gem) – história: no momento em que um desses elementos é alterado, todo o processo é afetado, podendo suscitar outros efeitos de sentido. Relembrando a afirmação de Pêcheux (1983/2008, p.53), anteriormente citada, de que um enunciado pode se deslocar de seu sentido para outro, em pontos de deriva possíveis, podemos pensar, então, que tanto a alteração de gênero musical, quanto a retirada do lamento na segunda versão podem acarretar modificações no que tange aos efeitos de sentido que emergem da versão de 1968, pedindo a instauração de um novo gesto interpretativo sobre o novo objeto.

Por outro lado, cabe ressaltar que essa multiplicidade de sentidos não se dá de maneira desordenada. De acordo a afirmação de Pêcheux supracitada, existem “pontos de deriva possíveis”, ou seja, mesmo essa multiplicidade é limitada, já que os sentidos de cada palavra ou expressão são definidos de acordo com as FDs com as quais os sujeitos se identificam. O que se percebe, na realidade, é que, em certas condições de produção, alguns efeitos de sentido se sobressaem, tornando-se “dominantes”, sendo que, no caso específico da letra de *Procissão*, eles se vinculam principalmente ao discurso engajado. Entretanto, como já vimos, essa assertiva pode ser relativizada, pois notamos que existem outros saberes que se misturam a esse discurso engajado, desestabilizando-o e indicando a fragilidade de sua dominância.

A segunda versão surgiu justamente no momento mais duro e repressivo da ditadura militar no Brasil (no final da década de 1960), que englobava os últimos anos do governo Costa Silva (quando foi decretado o AI-5) e os anos “de chumbo” do governo Médici. Neste momento, a censura contra as manifestações culturais ficou bem mais intensa, mesmo para os tropicalistas que afirmavam que o seu maior objetivo não era fazer música engajada. Eles queriam, na realidade, fazer “uma revolução estética, formal e não política, uma mensagem anárquica e não social” (STEPHANOU, 2001, p.155). E esse foi o efeito de sentido que se consagrou em relação ao discurso tropicalista em geral: alienação e irreverência. Entretanto, assim como o viés de crítica à Igreja e ao governo silenciava a crítica ao próprio posicionamento submisso do povo sertanejo, aqui o efeito de sentido vinculado à alienação

política silencia, justamente, o engajamento político. Isso pode ser associado à discussão acerca do uso das guitarras elétricas nas composições tropicalistas. Caetano Veloso afirmou, em 2010, no documentário *Uma noite em 67*, que a crítica veiculada pelos tropicalistas não estava concentrada no conteúdo, mas sim na estética. Essa postura inovadora, ousada, irreverente associava o movimento como um todo a um efeito de sentido vinculado a um desinteresse político e a uma valorização da cultura estrangeira, mas, na realidade, acabava por silenciar os sentidos atrelados ao engajamento político, como já afirmamos no quinto capítulo da terceira parte deste trabalho. Esse efeito de sentido está ali, latente, tanto na canção *Procissão*, quanto no próprio movimento tropicalista. O engajamento político estava embutido, justamente, na adoção de um comportamento que afrontava a ordem estabelecida, tanto no que diz respeito à realidade cultural, quanto à realidade política do país. A postura tropicalista de enfrentamento em relação ao governo, ao próprio público e, inclusive, aos demais músicos da época, endossou o discurso engajado que atravessava o discurso desse grupo.

Além disso, cabe ressaltar duas importantes escolhas de Gil específicas para a criação da versão de 1968 e que nos fazem refletir a respeito da presença do engajamento político em *Procissão*.

Na primeira versão, o arranjo e a regência da canção ficaram por conta de Carlos Castilho, arranjador que já havia trabalhado com Vinícius de Moraes. Para a segunda versão, Gil chamou Rogério Duprat, violoncelista, erudito de formação, mas que, após passar uma temporada na Europa, voltou para o Brasil e “dedicou-se à criação de músicas experimentais” (ALBIN, s/d). Ele tinha uma proposta realmente de vanguarda, que procurava aliar música erudita contemporânea, rock e música popular nordestina. Por tudo isso, ele foi o arranjador da maioria dos LPs lançados sob a égide tropicalista. Além disso, a escolha dos Mutantes para acompanharem Gil, ao contrário do conjunto mais intimista da primeira versão, deu outra roupagem para a canção. Segundo Tomasi⁵², Gil queria transformar, transgredir sua música, por isso os Mutantes foram chamados para participar do projeto. Gil e Duprat deixaram os jovens músicos completamente à vontade para refazer a música sem qualquer tipo de limite estético-musical. E é aí que reside a grande diferença em relação à primeira versão: a atitude visual e sonora associa-se ao discurso poético. O que importava, segundo Tomasi, não era tanto o que dizer, mas sim, como dizer. E, se por um momento, essa irreverência tropicalista poderia criar um efeito de ruptura com o discurso engajado, percebe-se que a vinculação desse

⁵² Agradeço à compositora e cantora Mônica Tomasi a contribuição para essa dissertação.

discurso com a FD nacionalista ainda permanece, pois os sentidos de crítica estão ali, latentes, associados, justamente, aos saberes que, pelo menos na aparência, tentam apagá-los. Vê-se aqui novamente a movimentação dos sentidos já que, um mesmo discurso, em determinadas condições de produção e vinculado a determinados domínios de saber, pode ser considerado alienado, enquanto se associado a outros domínios de saber pode significar justamente o oposto: o engajamento político. Há, então, a tensão entre a movimentação dos sentidos, em que um se consagra, enquanto os demais permanecem ecoando, ressoando.

Por outro lado, no que diz respeito ao lamento religioso, no momento em que ele é retirado da segunda versão, ocorre o inverso, já que, como dissemos em tópico anterior, o lamento vincula-se à crítica. Quando ele é retirado, enfraquece a associação do discurso com a FD nacionalista. No entanto, como vimos, o posicionamento crítico na música tropicalista era manifestado não somente no âmbito linguístico, mas sim no âmbito comportamental e visual, combinando uma performance de palco irreverente, a inclusão das guitarras e um figurino que constituía uma verdadeira afronta aos nomes mais tradicionais da MPB. Em *Procissão*, pode-se ver essas modificações presentes principalmente no arranjo vigoroso da segunda versão. Segundo Soares Júnior⁵³,

a segunda versão tem um arranjo mais rock'n'roll graças à colaboração dos Mutantes. A configuração instrumental de voz principal, dos vocais, da guitarra, do baixo, da bateria e do sax aproximam-na de um estilo consagrado pelos Beatles e por The Who. A harmonia, por sua vez, foi simplificada para enquadrar a canção no formato rock, em que a base harmônica é executada por uma guitarra, e o baixo utiliza um tipo de acompanhamento chamado Walking Bass. Para encaixar todas estas modificações da segunda versão, a alteração do andamento foi crucial, que passa a ser mais rápido com os acentos métricos mais evidentes. Estas modificações concederam mais força e energia à canção: tudo em consonância com as diretivas estéticas do Tropicalismo.

Portanto, podemos pensar que houve, na realidade, um equilíbrio de forças: se a força do protesto aparentemente diminui com a retirada do lamento, a crítica ainda permanece no arranjo vibrante criado para a versão de 1968.

O que nos cabe refletir neste momento é sobre o deslizamento de sentidos que se dá quando passamos de uma versão para outra, já que trabalhamos na tensão entre uma retomada e uma transformação. É claro que, se estivermos trabalhando com discursos produzidos ou lidos a partir de uma mesma FD, a tendência é a manutenção dos sentidos; no entanto, se,

⁵³ Novamente agradeço ao músico Marcello Ferreira Soares Júnior pela colaboração nessa dissertação.

dentro de uma mesma FD, as posições-sujeitos forem muito distantes, já será possível perceber uma maior tendência à transformação dos sentidos; e, se trabalharmos com duas FDs distintas, teremos um efeito de deslizamento de sentidos ainda mais acentuado.

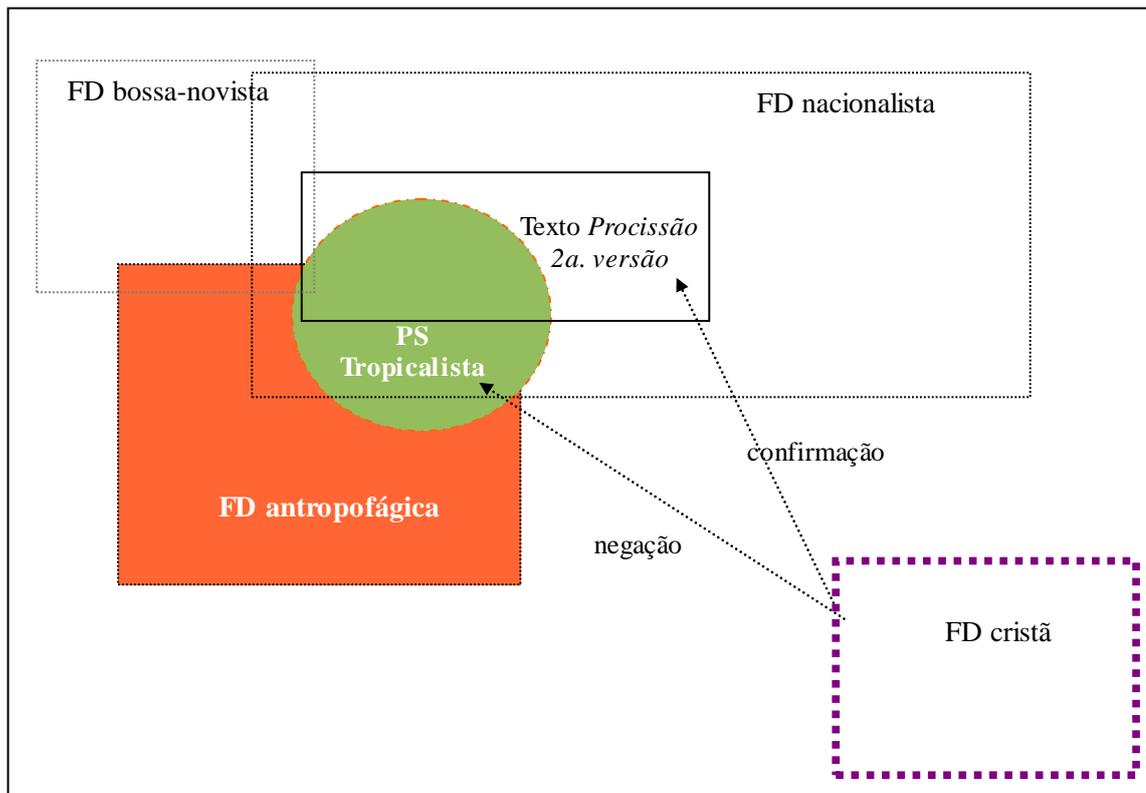
Na segunda versão de *Procissão*, podemos notar o funcionamento de uma memória que resgata sentidos passados, ligados a um outro contexto sócio-histórico, a outras condições de produção e que nos remete à primeira versão; e de uma atualidade que se relaciona a outro momento, a um novo contexto e que, portanto, será responsável por uma desacomodação nos sentidos e pela possível emergência de outros efeitos de sentido para a mesma composição musical. Essa segunda versão, adaptando a fala de Tatit (2008, p.182), é “um pouco do que já foi e um pouco do que será”, no sentido em que retoma o que já foi dito em algum lugar, mas, ao mesmo tempo, pode antecipar o que será desenvolvido em termos musicais nos anos subsequentes.

Retomando o conceito de pré-construído, que se vincula justamente àqueles saberes que já são conhecidos de antemão e que “todo mundo sabe”, podemos pensar que, em *Procissão*, eles nos remetem à situação do povo nordestino que vive em situações precárias sem obter auxílio do poder público e que, para tanto, acaba tendo que se refugiar nas promessas da Igreja e na fé cristã para conseguir melhorar sua vida. Entretanto, a segunda versão ainda conta com a retomada dos sentidos atrelados à FD cristã, mas que são ressignificados principalmente pela retirada do lamento. Os pré-construídos remetem, na verdade, a tudo que já foi mencionado no momento de análise da primeira versão. Os efeitos de sentido associados à versão gravada em 1965 são retomados agora, sendo que uns se mantêm (ora a confirmação e ora a negação de saberes vinculados ao domínio de saber cristão,), enquanto outros são ressignificados (o discurso engajado que agora se apresenta de outra maneira). Mas o interessante é perceber que esses sentidos, à medida que analisamos a segunda versão, já aparecem como sendo legítimos e consagrados.

No entanto, outros saberes são agregados ao discurso da segunda versão de *Procissão*. Primeiramente, podemos pensar que, apesar do efeito de evidência, esse discurso não rompe completamente com os saberes bossa-novistas, pois a temática ainda mantém-se vinculada àquela proposta pelo grupo dissidente liderado por Carlinhos Lyra. No entanto, em termos de sonoridade, há uma ruptura significativa, por isso, a relação dessa versão com a FD bossa-novista é muito frágil e praticamente inexistente. Nota-se que houve uma movimentação significativa que fez com que o discurso da segunda versão se afastasse sobremaneira do domínio de saber bossa-novista.

Neste momento, essa posição-sujeito é altamente afetada pela FD antropofágica⁵⁴, justamente por associar em seu arranjo sons provenientes da música popular nordestina aos do rock inglês, digerindo-os e transformando-os em algo que pudesse de fato representar a essência da música brasileira. Uma tentativa de representação gráfica do funcionamento discursivo da segunda versão é apresentada abaixo:

Esquema 02

Representação gráfica do funcionamento discursivo da segunda versão de *Procissão* (1968)

Temos aí um novo discurso que se organiza de maneira diferente do discurso associado à primeira versão. Aqui temos a emergência de uma nova posição-sujeito, a tropicalista, a qual é atravessada por saberes oriundos de, pelo menos, quatro domínios de saber, que se relacionam com o discurso cancional de maneiras diferentes. Essa nova posição se afasta dos saberes bossa-novistas e passa a se identificar prioritariamente com os saberes das FDs antropofágica e nacionalista.

Nessa nova posição-sujeito (tropicalista), são mantidos alguns saberes associados à crítica social, o que a vincula à FD nacionalista, mas sem haver identificação plena com a forma-sujeito que a define, já que o sujeito ainda mantém o questionamento acerca da postura

⁵⁴ A FD antropofágica foi descrita no capítulo que aborda o movimento tropicalista como acontecimento enunciativo.

excessivamente nacionalista, vinculada aos compositores da canção de protesto, que pregavam a proibição de ritmos e instrumentos estrangeiros e a condição da música como discurso político. Por isso é que percebemos essa posição-sujeito na interface entre a FD nacionalista e a FD antropofágica.

A partir dessa reflexão, podemos chegar, basicamente a duas conclusões sobre a movimentação de sentidos entre as duas versões de *Procissão*, mas que também nos levam de volta a algumas premissas fundamentais da própria teoria da Análise do Discurso. A primeira é que os efeitos de sentidos que se tornam dominantes, que se consagram em um determinado discurso, silenciam ou tornam opacos outros que estão latentes e são igualmente possíveis. Cita-se, no caso de *Procissão*, o vínculo com a temática de protesto na primeira versão e a irreverência antropofágica, na segunda versão. A segunda conclusão é que, por mais que os efeitos de sentido dominantes nas duas versões mostrem-se tão contraditórios, percebe-se que não houve rupturas de sentido tão significativas da segunda versão em relação à primeira. Houve, sim, uma movimentação, um deslizamento de sentidos que fez com que a posição-sujeito passasse a se relacionar de maneira diferente com a forma-sujeito da FD nacionalista, bem como que fizesse com que ela fosse atravessada por saberes oriundos de outras FDs.

Diante dessas conclusões preliminares, encaminho-me à organização de algumas considerações com as quais se pretende dar um efeito de fechamento a esta dissertação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao propor o tema dessa dissertação, eu estava motivada a refletir sobre como se dá a movimentação dos sentidos ao analisarmos duas versões da canção *Procissão*, bem como os gêneros musicais aos quais se vinculam. A ideia principal era não ficar restrita ao estudo da materialidade linguística, o que por si só já daria um bom objeto de análise. Assim, instigada pela mudança *aparentemente* radical de uma versão para outra, fui movida pela curiosidade de estudar os efeitos dessa mudança de gênero na constituição dos efeitos de sentido que emergem desse discurso cancional. A canção torna-se um objeto de análise extremamente fecundo dentro do campo da Análise do Discurso, já que ela se constitui, por definição, como uma relação íntima entre letra e melodia. Neste estudo, não trabalhei na especificidade da melodia da canção, mas discuti a letra em sua relação com os gêneros musicais que se atravessam e que compõem a canção. E, ao trabalhar com duas versões da mesma canção, foi possível refletir acerca da relação imbricada entre memória e atualidade, buscando entender como certos sentidos acabam sendo consagrados, outros acabam deslizando, se transformando e outros acabam sendo esquecidos ou silenciados no momento em que passamos de uma versão para outra. Afinal, de que modo a palavra e o gênero musical se articulam no discurso de *Procissão*?

Retomando o percurso de análise, posso dizer que inicialmente foi necessário construir um dispositivo teórico de referência formado por noções basilares para a condução deste trabalho. Naquele momento, dois pontos foram fundamentais. O primeiro deles vincula-se ao início da discussão sobre o *sentido*, conceito norteador deste trabalho. Refletir sobre a constituição dos sentidos, sobre a sua mobilidade, sobre a sua transformação foi o principal foco dessa dissertação. A partir daí, todas as demais noções da teoria pêncheutiana que foram acionadas neste trabalho, como *formação discursiva*, *memória discursiva* e *acontecimento*, foram apresentadas sempre em relação à questão da movimentação – manutenção – transformação dos sentidos. O segundo ponto importante dessa parte do trabalho é a discussão sobre a noção de *ideologia*. Aqui refleti acerca da determinação ideológica à qual está submetido o sujeito, que acaba definindo o seu dizer. A ideologia leva a um efeito de verdade ou de naturalidade os discursos, no entanto, existe, no sentido inverso, um movimento de resistência a essa determinação. Essa tensão é constitutiva de todos os discursos, o que foi possível perceber posteriormente na análise dos gêneros musicais e de *Procissão*.

Na segunda parte do trabalho, fiz um breve apanhado sobre alguns aspectos histórico-

culturais do Brasil nas décadas de 1950 a 1970. A menção a tais fatos não se justifica para provar a historicidade NO discurso, mas sim para discutir a historicidade DO discurso. Pensar a historicidade DO discurso é pensar a relação imbricada da língua(gem) com o sujeito e com as condições de produção desse discurso, a partir da qual é possível pensar na reflexão acerca da constituição dos sentidos.

A terceira parte foi dedicada exclusivamente ao estudo da canção *Procissão* e de três dos mais importantes gêneros musicais desenvolvidos no Brasil entre as décadas de 1950 e 1970: a Bossa Nova, a canção de protesto e a Tropicália. Primeiramente, detive-me na análise da letra da canção. Foram selecionadas sete sequências discursivas, a partir das quais pude analisar o funcionamento discursivo da letra da canção. Aqui veio à tona a questão da tensão entre a determinação ideológica, que consagra determinados efeitos de sentido, conduzindo a uma tendência de univocidade dos discursos, e a percepção de que o discurso é heterogêneo. No caso específico de *Procissão*, saberes vinculados a um discurso engajado mesclam-se a saberes próprios do discurso cristão, mostrando que o próprio sujeito é cindido, é contraditório, o que acaba desconstruindo a ilusão de transparência do discurso.

Depois da reflexão acerca da materialidade linguística, partimos em direção à análise da relação entre memória e atualidade, procurando perceber como se configuram os deslizamentos de sentidos em *Procissão* na passagem de um gênero musical para outro. Sendo levada sempre por aquele efeito de epifania que comentei na introdução dessa dissertação, queria observar se os efeitos de sentido que emergiam do discurso associado a cada uma das versões eram muito diferentes ou não.

Ao confrontar o funcionamento discursivo da letra da canção com os saberes próprios dos discursos vinculados aos gêneros musicais que se atravessam e se complementam em *Procissão*, foi possível entender como se constituem os efeitos de sentido em cada uma das versões.

Para iniciar essa discussão, associei o conceito de memória discursiva e o de acontecimento aos movimentos da Bossa Nova, da canção de protesto e da Tropicália. Nesse sentido, a discussão sobre acontecimento (histórico, enunciativo e discursivo) versou, primeiramente, sobre quais saberes compõem cada um dos discursos vinculados a cada gênero musical e, além disso, sobre a maneira como eles se relacionam entre si. A compreensão do funcionamento discursivo possibilitou refletir acerca do grau de deslocamento dos sentidos, à medida que eles se vinculam a um ou a outro gênero. A partir disso, cheguei à conclusão de que a Bossa Nova foi realmente um movimento que gerou rupturas significativas com os saberes anteriormente consagrados e, por isso, pode ser relacionado a um acontecimento

discursivo. Os outros dois gêneros analisados acabam tão somente se contra-identificando com a forma-sujeito das FDs com as quais se associam, já que ainda mantêm vínculos estreitos com saberes próprios desses domínios de saber. Aí temos, então, acontecimentos enunciativos, ou seja, a emergência de uma nova posição-sujeito, uma nova forma de relação com a forma-sujeito da FD.

A parte que encerra este trabalho é justamente a combinação da análise da letra de *Procissão* e dos gêneros musicais aos quais se associa. A mudança de gênero, deixando para trás o lirismo intimista bossa-novista e incorporando a vibração tropicalista, aliada à retirada do lamento que emoldura a primeira versão são dois fatos específicos que foram levados em consideração quando da análise da segunda versão e que acabam por modificar a maneira como o sujeito do discurso se relaciona com a forma-sujeito que rege a FD nacionalista. Nesse momento, foi possível pensar sobre como certos saberes “acionados” a partir da memória discursiva se atualizam no discurso vinculado à segunda versão. Foi possível perceber que, na versão de 1968, houve um efeito de redução do protesto, mas, na realidade, a vinculação do discurso à FD nacionalista se mantém devido à letra da canção e à postura irreverente e inovadora dos tropicalistas, que, apesar de consagrar um efeito de alienação, revela, na verdade, uma associação à postura engajada politicamente. Há, além, disso, a emergência de uma nova posição-sujeito que, agora, mantém pouquíssimos saberes vinculados à FD bossa-novista, tendo sido deslocada no sentido de um maior vínculo com a FD antropofágica, cujos saberes remontam ao discurso antropofágico de Oswald de Andrade.

O complexo funcionamento do processo discursivo das versões de *Procissão*, apresentado sob a forma de esquemas no último capítulo, nos revela a heterogeneidade discursiva e o movimento / deslizamento dos sentidos. Ao mesmo tempo, revela que meu instante de epifania foi infundado, já que percebi que os movimentos de sentidos ocorrem, mas sem romper de modo efetivo com os domínios de saber com os quais anteriormente se vinculavam.

Terminado este trabalho, posso dizer que o que torna um estudo discursivo instigante é justamente poder trabalhar com a opacidade do discurso, com a sua heterogeneidade e com a possibilidade de múltiplos sentidos que a ele se associam. Além dos efeitos de sentido consagrados, aquilo que está apagado ou silenciado também ressoa e também significa.

Por isso este trabalho não se esgota aqui. Penso que o meu papel como analista do discurso é sempre inquietar-me, ser instigada pelos momentos de epifania, sem, no entanto, submeter-me a eles. Paralelo a isso, penso em continuar questionando as evidências e desenvolvendo trabalhos que contemplem diferentes materialidades, verbais ou não-verbais.

Afinal, o discurso não é somente palavra escrita ou falada, é imagem, é som, é gesto, é movimento, é cheiro, e é também tudo o que isso tudo não é.

REFERÊNCIAS

ACHARD, Pierre (1983). Memória e produção discursiva do sentido. In: ACHARD, Pierre et. Al. **Papel da memória**. Campinas: Editora Pontes, 2007, p. 11-22.

AGUSTINI, Carmen. (N)as dobraduras do dizer e (n)ão não-um do sentido e do sujeito: um efeito da presença do interdiscurso no intradiscurso. In: INDURSKY, Freda e FERREIRA, Maria Cristina Leandro (org). **Análise do discurso no Brasil**: mapeando conceitos, confrontando limites. São Paulo: Claraluz, 2007, p.303-312.

ALBIN, Cravo. DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: www.dicionariompb.com.br Acessado em 22/07/2011

ALTHUSSER, Louis (1968). **Aparelhos ideológicos do Estado**: nota sobre os aparelhos ideológicos do Estado. 10. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.

ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989.

CALADO, Carlos. **Tropicália**: a história de uma revolução musical. São Paulo: Editora 34, 2008.

CAMPOS, Augusto de (1968). **Balanço da bossa e outras bossas**. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

CAZARIN, Ercília Ana. Da polifonia de Ducrot à heterogeneidade na Análise do Discurso. **Revista Formas e Linguagens**. Ijuí, ano 1, n.º. 2, abr/jun. 2002, p. 15-38.

_____. Posição-sujeito: um espaço enunciativo heterogêneo. In: INDURSKY, Freda; LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina (org). **Análise do discurso no Brasil**: mapeando conceitos, confrontando limites. São Carlos: Editora Claraluz, 2007, p. 109-122.

CASTRO, Ruy. **Chega de saudade**: a história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CHAVES, Celso Loureiro. **Memória de um pierrô lunar**. Porto Alegre: L&PM, 2006.

COSTA, Carina G. Ferro e SERGL, Marcos J. A música na ditadura militar brasileira –

Análise da sociedade pela obra de Chico Buarque de Holanda. **Revista de Iniciação Científica da USJT**. São Paulo, ano 1, n.º. 1, ago. 2007, p 35-40.

COURTINE, Jean-Jacques (1981). O chapéu de Clémentis: observações sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político. In: INDURSKY, Freda; LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina. **Os múltiplos territórios da AD**. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzato, 1999, p. 15-22.

_____(1981). **Análise do discurso político**: o discurso comunista endereçado aos cristãos. São Carlos: Editora da Edufscar, 2009.

COURTINE, Jean-Jacques e MARANDIN, Jean-Marie. Quel objet pour l'analyse du discours? In: CONEIN, Bernard et al. **Matérialités discursives**. Presses Universitaires de Lille, Paris: 1981.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.

DELA-SILVA, Silmara. A televisão na imprensa brasileira: sujeito e sentidos entre os acontecimentos histórico, jornalístico e discursivo. In: INDURSKY, Freda; MITTMANN, Solange; LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina (orgs). **Memória e história na/da análise do discurso**. Campinas: Editora Mercado de Letras, 2011, p. 287-306.

DE NARDI, Fabiele Stockmans. Entre a lembrança e o esquecimento: os trabalhos da memória na relação com a língua e o discurso. **Revista Organon**. Porto Alegre, v.17, n.º 35, 2003, p. 65-84.

_____. Identidade, memória e os modos de subjetivação. In: Freda Indursky; Maria Cristina Leandro Ferreira. (org.). **Michel Pêcheux e a análise do discurso**: uma relação de nunca acabar. São Carlos: Claraluz, 2005, p. 157-166.

_____. **Um olhar discursivo sobre língua, cultura e identidade. Reflexões sobre o livro didático para o ensino de espanhol como língua estrangeira**. Tese de doutorado. Porto Alegre: PPG/Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

DORNELES, Elizabeth Fontoura. Da germinação da semente à colheita do grão: análise do funcionamento das relações de identificação na FD dominante do assentado. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Letras da UFRGS, 1998.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 4ª. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

FOUCAULT, Michel (1969). **A arqueologia do saber**. 7ª. ed. São Paulo: Forense Universitária, 2008.

GALLO, Solange. Autoria: questão enunciativa ou discursiva. **Linguagem em (Dis)curso**. Tubarão, v.1, n.º. 2, jan/jun 2001, p. 61-70.

GALVÃO, Walnice N. MMPB: uma análise ideológica. In: _____ **Saco de gatos: ensaios críticos**. 2ª. ed. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1976, p. 93-119.

GILBERTO GIL VOLTA À CASA DA INFÂNCIA. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=7DXO4SFIqXM>. Acessado em 25/03/2011.

GRANGEIRO, Cláudia R. P. Foucault, Pêcheux e a FD. In: BARONAS, Roberto Leiser. **Análise do Discurso: apontamentos para uma história da noção-conceito de FD**: São Carlos: Pedro e João Editores, 2007, p. 33-46.

GRANTHAM, Marilei Resmini. **Da releitura à escritura: um estudo da leitura pelo viés da pontuação**. Campinas: Editora RG, 2009.

HAROCHE, Claudine; PÊCHEUX, Michel; HENRY, Paul (1971). A semântica e o corte saussuriano: língua, linguagem, discurso. In: BARONAS, Roberto Leiser. **Análise do discurso: apontamentos para uma história da noção-conceito de FD**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2007, p. 13-32.

INDURSKY, Freda. O texto nos estudos da linguagem: especificidades e limites. In: ORLANDI, Eni; LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy. **Introdução às ciências da linguagem: discurso e textualidade**. Campinas: Pontes, 2006, p. 33-80.

_____. FD: ela ainda merece que lutemos por ela. In: LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina; INDURSKY, Freda. **Análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites**. São Carlos: Editora Claraluz, 2007, p. 163-172.

_____. Unicidade, desdobramento, fragmentação: a trajetória da noção de sujeito em **Análise do Discurso**. In: MITTMANN, Solange; GRIGOLETTO, Evandra; CAZARIN, Ercília Ana. **Práticas discursivas e identitárias: sujeito e língua**. Porto Alegre: Editora Nova

Prova, 2008, p. 9-33.

_____. A escrita à luz da Análise do Discurso. In: CORTINA, Arnaldo; NASSER, Silvia. **Sujeito e linguagem**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009, p.117-131.

_____. A memória na cena do discurso. In: INDURSKY, Freda; MITTMANN, Solange; LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina (org). **Memória e história na/da Análise do Discurso**. Campinas: Editora Mercado das Letras, 2011, p. 67-89.

LACERDA, Francisco J.N. **Gilberto Gil: partículas em suspensão**. Niterói: EdUFF, 2002.

LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina. Nas trilhas do discurso: a propósito de leitura, sentido e interpretação. In: ORLANDI, Eni P. (org). **A leitura e os leitores**. Campinas: Editora Pontes, 1998, p. 201-208.

_____. **Da ambiguidade ao equívoco**: a resistência da língua nos limites da sintaxe e do discurso. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 2000.

_____. Análise do Discurso e psicanálise: uma estranha intimidade. **Cadernos da APOA**. Porto Alegre, n.º.131, dez. 2004, p. 37-51.

_____. O lugar do social e da cultura numa dimensão discursiva. In: INDURSKY, Freda; MITTMANN, Solange; LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina (org). **Memória e história na/da Análise do Discurso**. Campinas: Editora Mercado das Letras, 2011, p. 55-64.

LISBÔA, Noeli Tejera. **A pontuação do silêncio**: uma análise discursiva da escritura de Clarice Lispector. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Letras UFRGS. 2008.

MACHADO, Rosely Diniz da Silva. **O estudo do gênero pelo viés discursivo**: refletindo sobre a dualidade masculino / feminino e sua relação com a escrita. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Letras UFRGS. 2006.

MARIANI, Bethania. Silêncio, metáfora, algo para se pensar. In: INDURSKY, Freda; LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina (org). **Análise do discurso no Brasil**: mapeando conceitos, confrontando limites. São Carlos: Editora Claraluz, 2007, p. 213-228.

MITTMANN, Solange. 2007. Discurso e texto: na pista de uma metodologia de análise. In:

INDURSKY, Freda; LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina (org). **Análise do discurso no Brasil**: mapeando conceitos, confrontando limites. São Carlos: Editora Claraluz, 2007, p. 153-162.

MORAIS FILHO, Melo. **Festas e tradições populares no Brasil**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais**: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

NOSSO SÉCULO: 1960-1980: sob as ordens de Brasília. São Paulo: Abril Cultural e Industrial, 1980. v.5.

ORLANDI, Eni. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

_____. Maio de 1968: os silêncios da memória. In: ACHARD, Pierre et alli. **Papel da Memória**. Campinas: Editora Pontes, 1999, p. 59-71.

_____. **Discurso e texto**: formulação e circulação de sentidos. Campinas: Editora Pontes, 2001.

_____. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 5ª. ed. Campinas: Pontes Editores, 2007a.

_____. **Análise do Discurso**: *princípios e procedimentos*. Campinas: Editora Pontes, 2007b.

PÊCHEUX, Michel (1969). Análise Automática do Discurso (AAD-69). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (org). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1993a, p. 61-162.

_____. (1983). A Análise de Discurso: três épocas (1983). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (org). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1993b, p. 311-319.

_____ (1983). Papel da Memória. In: ACHARD, Pierre et alli. **Papel da Memória**. Campinas: Editora Pontes, 2007, p. 49-57.

_____ (1983). **Discurso**: estrutura ou acontecimento. 5. ed. Campinas: Editora Pontes, 2008.

_____ (1975). **Semântica e Discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

_____ (1983). Leitura e memória: projeto de pesquisa. In: ORLANDI, Eni (org). **Análise do discurso**: Michel Pêcheux. Campinas: Pontes Editores, 2011, p. 141-161.

PÊCHEUX, Michel; GADET, Françoise (1981). **A língua inatingível**: o discurso na história da linguística. Campinas: Pontes, 2004.

RENNÓ, Carlos (org.). **Gilberto Gil**: todas as letras. Companhia das Letras: São Paulo, 2003.

SAUSSURE, Ferdinand de (1916). **Curso de Linguística Geral**. 27. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2008.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Jairo H. de. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras, vol2 – 1958-1985. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 1999.

SOUSA, Kátia M. **Os sentidos dos acontecimentos no jogo discursivo liderado pela mídia**.

Disponível em:
<http://www.discurso.ufrgs.br/anaisdosead/2SEAD/SIMPOSIOS/KatiaMenezesDeSousa.pdf>.

Acessado em 19/12/2011.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. **Censura do regime militar e militarização das artes**. Porto Alegre: Editora da PUCRS, 2001.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. 2. ed. Cotia: Atelier Editorial, 2008.

UMA NOITE EM 67. Direção: Renato Terra e Ricardo Calil; Produção Executiva: João Moreira Salles e Maurício Andrade Ramos. VídeoFilmes: Rio de Janeiro, 2010. cor, 85 min.