



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CCHE – CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E EXATAS
CAMPUS VI – POETA PINTO DO MONTEIRO
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LÍNGUA PORTUGUESA

LUCIAN BARBOSA DA SILVA

**A DES(ORDEM) DO MOVIMENTO TROPICALISTA:
PODER E RESISTÊNCIA NA DITADURA MILITAR NO BRASIL**

Monteiro – PB
2013

LUCIAN BARBOSA DA SILVA

**A DES(ORDEM) DO MOVIMENTO TROPICALISTA:
PODER E RESISTÊNCIA NA DITADURA MILITAR NO BRASIL**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Licenciatura em Letras da Universidade Estadual da Paraíba/Campus VI em cumprimento dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Licenciatura Plena em Letras com habilitação em Língua Portuguesa.

Área: Letras – Línguística

Orientadora: Profa. Dra. Edjane Gomes de Assis

Monteiro – PB
2013

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA SETORIAL – CAMPUS VI

S586 d Silva, Lucian Barbosa da.

A des(ordem) do movimento tropicalista: poder e resistência na ditadura militar no Brasil [manuscrito] / por Lucian Barbosa da Silva. – 2013.

69 f. il.: color.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura Plena em Letras com Hab. em Língua Portuguesa) – Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Humanas e Exatas, 2013..

“Orientação: Profa. Dra. Edjane Gomes de Assis, Departamento de letras”.

1. Tropicalismo. 2. Discurso. 3. Poder e resistência. I. Título.

21.ed. CDD 981

LUCIAN BARBOSA DA SILVA

**A DES(ORDEM) DO MOVIMENTO TROPICALISTA
PODER E RESISTÊNCIA NA DITADURA MILITAR NO BRASIL**

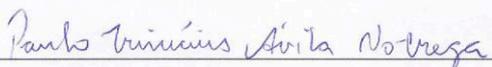
Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Licenciatura em Letras da Universidade Estadual da Paraíba/Campus VI em cumprimento dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Licenciatura Plena em Letras com habilitação em Língua Portuguesa.

Área: Letras – Linguística

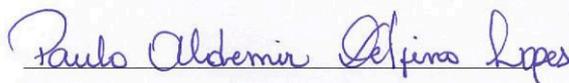
Aprovado em: 06/09/2013.



Profª. Dra. Edjane Gomes de Assis – UEPB (orientadora)



Prof. Paulo Vinícius Ávila Nobrega – UEPB (Examinador 1)



Prof. Paulo Aldemir Delfino Lopes – UEPB (Examinador 2)

Dedico à Maria das Graças Barbosa da Silva

AGRADECIMENTOS

Em uma de suas pregações, Dom Helder Câmara pronunciou as seguintes palavras: “É graça divina começar bem. Graça maior é persistir na caminhada certa. Mas graça das graças é não desistir nunca”. A minha caminhada de vida foi composta por pessoas agraciadas que me fizeram viver a graça desta caminhada acadêmica. Me fortaleceram, ajudaram, viveram junto a mim, pois caminhar é preciso e uma caminhada não deve ser feita sozinha.

Deus sempre esteve comigo, é a grande certeza que tenho. Em momentos difíceis, Jesus me carregou nos braços, nunca deixei de caminhar. Meu caminho, por mais nebuloso ou tortuoso que seja, foi constantemente iluminado pela luz do Espírito Santo de Deus. A ti Senhor, agradeço à cada segundo que me foi concedido, a cada suspiro de vida, a sabedoria em todos os momentos, por estar comigo sempre. Não permita Senhor que de vós me separe.

Agradeço à minha maior fã – minha mãe, Maria das Graças Barbosa, minha maior admiradora, amiga, mulher. Tudo que sou, devo a você, mãe. Tu és minha grande incentivadora, desde o ventre materno até este meio acadêmico. Ao meu pai, Luciano Teodósio e ao meu irmão Luan Barbosa. Agradeço aos tios, tias, primos e primas e aos meus avôs (*in memoriam*). Comecei a caminhar com todos vocês. Trago em mim a vida e os sonhos de cada um.

Agradeço aqueles que me apresentaram as primeiras letras, que pegaram na minha mão, fazendo com que eu conhecesse o mundo. Agradeço aos modelos de inspiração para a vida profissional, ao professor Romilson Ferreira e à professora Suely Maria Nunes.

Caminhar para um universo se fez necessário. Não me perdi nesse universo “UEPBiano”! Tive grandes mestres! Agradeço imensamente à Edjane Assis, minha orientadora, amiga e mãe, pois seus “puxões de orelha” me serviram bastante. Ainda agradeço pelo Projeto PIBIC que muito contribuiu para o presente trabalho. À Eduardo Vieira, grande incentivador para que esse trabalho chegasse ao estágio atual, muito do meu profissionalismo devo à você. Ao amigo, companheiro e coordenador Marcelo Medeiros, aprendi a deglutir o que o outro tem de melhor. À Marcelão, “cabra arretado”, amo sua didática. À professora Ana Zulema, que me incentivou a cursar Letras/LIBRAS na UFPB, à Ludmila Porto, Giselane e

tantos outros professores do tão amado Campos VI. Agradeço imensamente à Paulo Vinícius e Paulo Ademir, professores da banca examinadora, pela disponibilidade atenção.

No caminho encontrei uma irmã, disposta a caminhar comigo. Te agradeço Wilma Celiane Passos por ser amiga-irmã, companheira, cúmplice. Por fazer parte da minha vida, das minhas conquistas, da minha família. Agradeço às amigas Suzana Souza e Aline D. Barbosa, companheiras acadêmicas e para a vida, às quero muito bem.

Agradeço a minha turma Letras/português 2009.1, por todos que passaram e por aqueles que hoje não mais estão conosco. Agradeço aos persistentes, que não desistiram nunca: Paixão Almeida, Renata, Bruna Farias, Franci, Allisson, Raquel, Ildeize, Vandilson e Emanuelle. Foi extremamente bom está com todos vocês durante esses quatro anos e nove meses.

Agradeço aos meus amigos de trabalho, incentivadores e admiradores, Carla Simone, Daniela Geisa, Ferdiramar, Viviane Cavalcante, Edvânia Alves, Eridan Alves, Jailma, Camila Góis, entre tantos outros.

Agradeço a minha querida madrinha Nélia Regina, à Conceição Laet, à Célia Passos, Jackson Rodrigo e Rogério Rodrigues.

Enfim, agradeço todos que estiveram comigo nessa longa caminhada, tudo seria bem difícil, ou mesmo impossível sem a presença de vocês. A todos que me estimularam para ingressar no mundo da educação, bem como aos que desestimularam, pois a negatividade de uma minoria serviu como combustível para acelerar e confirmar a graça de estar no caminho certo.

Muito obrigado!

*Não quero lhe falar,
Meu grande amor,
Das coisas que aprendi
Nos discos...*

(Como Nossos Pais – Belchior, 1976)

*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)

RESUMO

O trabalho tem por objetivo investigar os procedimentos de poder e resistência constituídos no discurso dos movimentos artístico-culturais, surgidos na época da Ditadura Militar, no Brasil. Dentre tais movimentos, nos debruçamos em analisar as canções da *Tropicália* que compreendeu um momento emblemático naquela conjuntura ditatorial. Tomamos como base teórica os pressupostos da Análise do Discurso de orientação francesa ancorados nos teóricos Michel Pêcheux, Michel Foucault, Eni Orlandi, dentre outras figuras significativas para o desenvolvimento da pesquisa. Nossa análise, de caráter qualitativo, compreende um *corpus* composto por canções de dois LPs gravados na época em que o movimento eclodiu: *Caetano Veloso e Tropicália, ou Panis et Circencis*, ambos de 1968. No primeiro LP analisamos a canção *Tropicália*, de Caetano Veloso e no segundo, visitamos a canção *Miserere Nobis*, composição de Gilberto Gil e Capinam. As canções configuram procedimentos de poder e resistência em busca de materializar a ideologia defendida pelo Movimento Tropicalista. Nosso percurso metodológico partiu da análise das canções com o objetivo de encontrar correspondências discursivas e ideológicas em seu interior. Em seguida, através dos sentidos atribuídos à discursividade das palavras, construímos uma análise sobre as formas de poder e resistências instauradas em ambas. Nossos resultados apontaram que as ideologias que perpassam as canções analisadas refletem um contexto histórico de um país que vivenciava um período de Ditadura Militar. Os compositores dessas canções, como também os artistas envolvidos com o tropicalismo utilizaram um processo de ressignificação em meio ao silêncio local imposto pelo AI5. Desse modo, tais canções ilustram um aspecto importante da sociedade brasileira do final da década de 1960 e início de 1970, no qual a imposição do poder refletiu como uma “nova” forma de constituição de “novas” formas de poder: a resistência.

Palavras-chaves: Tropicalismo, discurso, poder e resistência.

ABSTRACT

The work aims to investigate the procedures of power and resistance constituted in the discourse of artistic and cultural movements that emerged at the time of the military dictatorship in Brazil. Among these movements, we concentrate on analyzing the songs of Tropicalia understood that an emblematic moment that juncture dictatorial. We have based the theoretical assumptions of Discourse Analysis orientation anchored in French theorists Michel Pecheux, Michel Foucault, Eni Orlandi, among other significant theoretical development of the research. Our analysis, qualitative, comprises a *corpus* composed songs two LPs recorded at the time when the movement broke out: *Caetano Veloso* and *Tropicália ou Panis et Circencis*, both 1968. In the first LP analyze the song *Tropicalia*, Caetano Veloso and second, we visited the song *Miserere Nobis*, Gilberto Gil and Capinam composition and weeding. Songs constitute procedures of power and strength in search to materialize the ideology espoused by Tropicalia movement. Our methodological approach was based on the analysis of the songs, with the goal of finding correspondences discursive and ideological inside. Then, through the discursive meanings attributed to words, we construct an analysis of the forms of power and resistance brought both. Our results indicate that the ideologies that pervade the songs analyzed reflect a historical context of a country that was experiencing a period of military dictatorship. The composers of these songs, as well as the artists involved with the tropicalism used a process of redefinition in the silence imposed by the local AI5. Thus, these songs illustrate an important aspect of Brazilian society of the late 1960s and early 1970s, in which the imposition of power reflected as a "new" way of formation of "new" forms of power: resistance.

Keywords: Tropicálism, discourse, power and resistance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Marcha da família com Deus pela liberdade	33
Figura 2: Passeata dos Cem Mil	35
Figura 3: II congresso nacional dos estudantes da UNE	40
Figura 4: Moda tropicalista	46
Figura 5: Capa dos LPs <i>Tropicália, ou Panis et Circencis</i> e <i>Caetano Veloso</i>	47

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I: ENTRE LÍNGUA E IDEOLOGIA: A ANÁLISE DO DISCURSO	15
1.1 Por uma teoria do discurso	15
1.2 Linguagem, poder e resistência	21
1.3 “Esse silêncio todo me atordoa”: o silêncio e seus múltiplos sentidos	26
CAPÍTULO II: DO VERDE MILITAR À MULTIPLICIDADE DE CORES: UM BREVE PERCURSO ENTRE A BOSSA-NOVA E A TROPICÁLIA	31
2.1 A ditadura militar no Brasil: os anos de chumbo	32
2.2 Os movimentos artístico-culturais e a explosão tropicalista	38
2.3 No balanço da Bossa-nova às bananas da Tropicália	41
CAPÍTULO III: A IRREVERÊNCIA DAS CANÇÕES TROPICALISTAS: MOVÊNCIAS DE SENTIDO MARCADAS NO (RE)DIZER	51
3.1 Tropicalistas: vigiados e “punidos”	51
3.2 Os ditos da canção Tropicália	53
3.3 Miserere Nobis sempre	59
CONSIDERAÇÕES (NÃO)FINAIS	64
REFERÊNCIAS	66

1. INTRODUÇÃO

Neste século XXI estamos passando por momentos de várias transformações e revoluções ideológicas. A partir do governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva (2003 – 2011) e sua continuidade com a presidente Dilma Rousseff, temas sobre a história do país até então silenciados, passaram a ser evidenciados com a chamada “Comissão Nacional da Verdade” que tem por objetivo investigar as violações dos direitos humanos ocorridos entre os anos de 1964 e 1988, período em que prevaleceu no Brasil a Ditadura Militar. Esse poder ditatorial teve sua gênese com a renúncia do presidente Jânio Quadros em 1961 e a queda do presidente João Goulart. Em 1964, os militares assumem o poder e, com o fortalecimento, as esquerdas criam uma série de medidas rígidas com o propósito de controlar e assegurar suas ideologias. A essas séries de mecanismos disciplinares, os militares deram o nome de *Atos Institucionais* (AI), uma legislação que, ao mesmo tempo em que assegurava e legalizava os atos dos militares, era também, geradora de muitas perseguições diante daqueles que se manifestavam contra as propostas instauradas. Nessa conjuntura, destacamos o *AI5*, que instaurou a lei da censura aos meios de comunicação e, ao mesmo tempo, funcionou como um campo fértil para uma série de confrontos e lutas pela liberdade de pensamento (REIS, 2000).

Porém, todo esse clima de censura não funcionou apenas como um instrumento de força e dominação que diz “não”, mas, como enfatiza Michael Foucault (2012): “permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso”. Assim, surgem diversos movimentos transversos, em detrimento do silêncio cristalizado por conta da censura. Dentre as várias manifestações artístico-culturais que testemunharam esse cenário surge o *Tropicalismo*, ou *Tropicália*, movimento cultural que contribuiu para a construção de um Brasil democrático e livre que a contemporaneidade contempla. Dessa forma, é de fundamental importância analisar como os mecanismos de resistência aparecem nos textos da ditadura, sobretudo nas canções da Tropicália. Ou ainda, o que as letras, as imagens, os sons configuram nessa conjuntura.

O presente trabalho tem sua gênese com a produção de um artigo científico desenvolvido na disciplina de Língua III, que teve por tema: *Tropicalismo, discurso e ideologia: vozes sociais de um Brasil em movimento*, orientado pelo professor Ms. Francisco Eduardo Vieira. Na ocasião da disciplina, apresentei o mesmo na III Semana Acadêmica do CCHE, na modalidade de comunicação oral. Em seguida, propomos o projeto de Iniciação Científica, intitulado *A linguagem e seus efeitos de sentido nos movimentos artístico-*

culturais na Ditadura militar do Brasil: um olhar discursivo para a sala de aula, coordenado pela professora Dra. Edjane Assis Gomes.

Na esteira dos pressupostos da Análise do Discurso francesa e as contribuições dos teóricos que configuram a teoria, sobretudo Michel Pêcheux e Michel Foucault, procuramos analisar como os mecanismos de resistência estão constituídos na linguagem materializada nas canções que compreenderam o Movimento Tropicalista, pois, partimos do pressuposto que há uma construção identitária de um sujeito que age por meio de resistência diante de um poder que vigiava e punia.

Caracterizada como uma pesquisa qualitativa, o *corpus* da nossa pesquisa é formado por canções de dois LPs gravados na época em que o movimento eclodiu: *Caetano Veloso e Tropicália ou Panis et Circencis*, ambos de 1968. No primeiro LP analisamos a canção *Tropicália*, de autoria de Caetano Veloso; no segundo, *Miserere Nobis*, uma composição de Gilberto Gil e Capinam. Os dois LPs são imprescindíveis para o Movimento, *Caetano Veloso* funciona como uma estréia do que seria o movimento, com canções criadas ao estilo tropicalista, interpretadas pelos membros do movimento, entre as canções, *Tropicália* representa um “hino” para o movimento e caracteriza a conjuntura político-social da época. O disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Cicencis* apresenta canções que aludem a um contexto de violência política nas áreas urbanas. Tem como primeira faixa a canção *Miserere Nobis*, uma canção de caráter político que satiriza com os poderes da Igreja e do Estado. Por tais motivos apresentados acima, e conhecendo as (re)significações do dizer é que optamos pela escolha dessas duas canções.

Nosso trabalho está organizado em três capítulos. No primeiro capítulo, *Entre língua e ideologia: a Análise do Discurso*, delimitamos o campo teórico que servirá de base para o desenvolvimento de nossa proposta. Inicialmente, apresentamos um breve percurso sobre o nascimento da linguística como disciplina apresentada pelo estruturalismo Saussuriano, seguido da apresentação da noção de enunciado desenvolvida por Émile Benveniste. Em seguida, apresentamos o nascimento da Análise do Discurso de orientação francesa, fundada por Michel Pêcheux e Jean Dubois, com o lançamento de *Análise Automática do Discurso* em 1969. Apresentamos os três campos científicos que compõem a teoria, bem como os momentos históricos que contribuíram para seu nascimento. Alguns conceitos-chave de Pêcheux são apresentados, tais como: ideologia, discurso e formação discursiva. Seguimos com uma exposição da nascitura da teoria no Brasil e assim os estudos de Michel Foucault

sobre o poder e resistência. São também evidenciados nesse capítulo o estudo do silêncio e seus múltiplos dizeres, articulados por Eni Orlandi (2007).

Em *Do verde militar à multiplicidade de cores: um breve percurso entre a Bossa-nova e a Tropicália*, nosso segundo capítulo, discorremos sobre as condições de produção do discurso quando tratamos de apresentar um panorama sobre os ditos “anos de chumbo”, da Ditadura Militar no Brasil. Seguindo nosso percurso investigativo, detectamos os modos de resistência movida por manifestações artístico-culturais. Dentre os movimentos artísticos culturais, destacamos o processo ocorrido na música desde a Bossa-nova até o Tropicalismo, bem como a grande “explosão” artística, cultural e política que o tropicalismo proporcionou.

E no terceiro e último capítulo, *A (ir)reverência das canções tropicalistas: movências de sentido marcadas no (re)dizer*, analisamos as canções *Tropicália* e *Miserere Nobis*, dos LPs *Caetano Veloso* e *Tropicália, ou Panis et Circencis*, respectivamente. Analisando as canções, procuramos verificar essas movências dos sentidos, construindo dessa forma um apanhado sobre a ideologia fundante do grupo tropicalista.

A relevância da pesquisa está em promover um olhar investigativo sobre o que a língua tem a nos oferecer através das canções, bem como outros gestos de interpretação constitutivos de sentido. Estudando os aspectos linguísticos/discursivos instaurados nos textos de resistência à ditadura militar, encontramos uma significativa relevância para o ensino da atualidade, contribuindo, pois, para um caráter menos mecanicista, mas, sobretudo, um espaço gerador de discussões sobre temas do passado, mas que ainda persistem na atualidade. Os movimentos artísticos funcionam como um meio propício para a diversidade ideológica e um plurilinguismo significativo, constitutivo de outros dizeres materializados em outras palavras, em outros lugares.

I – ENTRE LÍNGUA E IDEOLOGIA: A ANÁLISE DO DISCURSO

O novo não está no dito, mas no acontecimento de sua volta.

Michel Foucault

1.1 Por uma teoria do discurso

Todo saber científico gira em torno de um determinado objeto de estudo. No caso da Linguística, o objeto de estudo – a língua, mantém uma relação de proximidade com o seu cientista, o que possibilita uma relação de prestígio entre teoria e prática fundidas em sua formação discursiva.

Em seu *Curso de linguística geral* (1916) Saussure apresenta duas questões fundamentais: a primeira questão diz respeito à importante afirmação de que em linguística, “bem longe de dizer que o objeto precede o ponto de vista, diríamos que é o ponto de vista que cria o objeto” (SAUSSURE, 2003, p. 15). A segunda questão aponta que a língua “constitui-se num sistema de signos onde, de essencial, só existe a união do sentido e da imagem acústica” (op. cit. p.23). Nasce um objeto de estudo de base estruturalista, configurado a dicotomia língua e fala. Sendo assim,

O estruturalismo moderno teve seu início com Saussure – em especial, com a leitura hjelmsleviana de Saussure – a partir da clássica dicotomia langue/parole (língua/fala). O objeto da linguística foi concebido, na perspectiva estruturalista, como um sistema de relações internas do qual se deveria reter as leis de organização. Disso resultou o objetivo geral de investigação as regularidades do sistema, abstraindo, para tanto, toda a referência a elementos externos ao método. (FLORES & TEIXEIRA, 2008, p. 29).

A língua, de caráter dinâmico, levou a linguística a ampliar seus horizontes, no sentido de criar novas abordagens teóricas, uma vez que o estruturalismo já não satisfazia aos estudos da língua como objeto neutro, mas em um nível situado fora do estritamente linguístico. As primeiras tentativas de elaboração de uma teoria do discurso careciam de uma melhor definição de seu objeto, associado a uma referência implícita ou explícita aos termos fala e diacronia.

Propondo a dicotomia entre língua e fala, Saussure separa dois aspectos importantes da comunicação humana, entre o social e o pessoal, respectivamente. A língua seria o conhecimento sobre a língua, compartilhado pela sociedade e o seu uso pessoal seria a fala. Tais conceitos de Saussure possibilitaram que Émile Benveniste (1902-1976) criasse a teoria linguística da Enunciação: a enunciação é o ato de dizer e o enunciado é o dito. Tal teoria da Enunciação é pensada como uma instância caracterizada por três aspectos: a enunciação é uma instância de mediação entre língua e fala; a enunciação é a instância das categorias de pessoa, tempo e espaço; a enunciação é uma instância logicamente pressuposta pelo enunciado (FIORIN, 1996).

A noção de enunciação permitia ultrapassar os limites da linguística na língua, sendo possível a criação de um conceito que possibilitasse a relação entre língua e fala. Para Benveniste (In. FLORES & TEIXEIRA, 2008, 29), o ato de enunciação era responsável em transformar a língua em discurso. Enunciar é transformar a linguagem de signos em discurso, discurso este que traz uma carga de sentido construído através de várias vozes. Em uma relação de subjetividade, a linguagem é interação entre os homens, ou seja, é sempre referida ao outro. Em síntese, Flores & Teixeira (2008, p. 30) apresentam a seguinte informação:

Se de um lado Benveniste mantém-se fiel ao pensamento de Saussure – na justa medida em que conserva concepções caras ao saussurianismo, tais como estrutura, relação, signo –, por outro apresenta meios de tratar da enunciação ou, como ele mesmo diria, do homem na língua. Esta é a inovação de seu pensamento: supor sujeito e estrutura articulados.

Com essa emergente necessidade em ampliar o campo teórico para algo mais pragmático, era necessário uma teoria que pudesse ultrapassar a estrutura do texto e que enxergasse através de sua opacidade, os sujeitos, os discursos e a produção dos sentidos.

Surge assim, no final da década de sessenta, mais especificamente em 1969, na França, a Análise do Discurso (AD), teoria de dupla fundação através de Jean Dubois e Michel Pêcheux. Dubois apresenta a Lexicologia e análise de enunciado, e Pêcheux a sua *Análise automática do discurso* (1969), obra que marcou o início da AD. De acordo com Maldidier (2011, pp. 42-44):

O livro de Michel Pêcheux, *Analyse automatique du discours*, [...] vai simultaneamente dar consistência ao novo campo que se pretende instaurar e contribuir historicamente de maneira decisiva para a constituição da Análise do discurso como disciplina científica [...] o livro de Michel Pêcheux é uma obra fundadora. Ele literalmente dá consistência à análise de discursos que se busca nesse início dos anos de 1970.

Percebemos a preocupação de Dubois e Pêcheux em definir o discurso como objeto de investigação. Para Assis (2011, p. 23)

Assim vai a AD escrevendo a história nas teorias linguísticas. Não se preocupa exclusivamente com a língua, nem com a gramática, mas com o discurso, observando a forma como os sujeitos agem, os movimentos dos sentidos. Ao trabalhar a partir da tríade língua/pensamento/mundo, inaugura um novo procedimento epistemológico.

São esses três domínios disciplinares que articulam a teoria da AD. Temos a Linguística que aparece através de Saussure, uma vez que partimos do texto, de uma estrutura linguística. De acordo com Pêcheux, a língua é o objeto constitutivo de sentido, estabelecendo um processo discursivo, não apenas como estrutura, mas como acontecimento. A AD considera o discurso do outro, esse outro – ou mesmo outros, uma vez que o ouvinte também participa do discurso – está inserido em uma sociedade, numa conjuntura social na qual são estabelecidas relações dinâmicas. Tal pensamento de Pêcheux, em sua fase inicial, reflete uma forte tendência marxista, uma vez que Pêcheux era ativista do Partido Comunista Francês – PCF. A AD problematiza a sociedade, evidenciando as condições de produção do sujeito enquanto ser social, mediante uma instância ideológica. Dessa forma, acaba por ativar os conhecimentos da Sociologia¹. Sendo assim, a AD retoma os pressupostos da Sociologia, por meio de Althusser, que por sua vez faz uma releitura dos conceitos de Marx sobre o materialismo histórico. Em Assis (2011, p. 24) “O sujeito produz sentido através da história e dos processos ideológicos. É na e pela história que os discursos vão sendo formulados, retomados, confrontados.”

Um terceiro e último ponto de articulação utiliza os conhecimentos da Psicologia apresentados por Lacan que, por meio de Freud, aponta para o estudo do inconsciente. O sujeito apresenta um discurso “mascarado”, dividido entre o consciente e o inconsciente. Mas, o que há de novo na teoria de Pêcheux? O novo está em aglutinar os conhecimentos da psicologia e da psicanálise ao conhecimento linguístico. Pêcheux se preocupa com a ideologia e a coloca em evidência no discurso, o que outras teorias até então não haviam pensado. Não existe língua sem pensamento para Pêcheux (1997, p. 80) “é necessária uma mudança das opções atuais situando a psicologia social ao lado de outras disciplinas psicológicas com vistas a compreender a linguagem”. Os três pontos articulam-se para compor o *corpus* desta

¹ ALTHUSSER, Louis. Aparelhos Ideológicos do Estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985

teoria. Para Orlandi (2001, p. 16) “o analista do discurso relaciona a linguagem à sua exterioridade”.

De início Pêcheux procura analisar o discurso político de esquerda, discurso esse contrário ao sistema vigente da época, nascendo, assim, a nomenclatura Análise do Discurso. Com o desenvolvimento da disciplina e a ampliação de suas análises, o analista do discurso passou a investigar os mais variados discursos que circulavam nas esferas sociais, não mais centrando sua análise em apenas um discurso; daí advém a nomenclatura Análise de Discurso. Maio de 1968 na França compreendeu uma conjuntura de diversos acontecimentos políticos de esquerda que congregava o campo propício para o nascimento da teoria pêcheutiana do discurso: o Partido Comunista Francês, assim como a esquerda, é questionado e se questiona. “Multiplicam-se as divisões da esquerda. Os sentidos explodem para todo lado. Confrontam-se a língua e a ideologia” (ORLANDI, 2012, p. 14).

Convém destacar que as décadas de 1960 e 1970 foram marcadas pela virada pragmática dos estudos linguísticos. Até então, a língua era concebida como um sistema fechado, interno e formal, apoiada por um lado pelo formalismo chomskyano e por outro lado, pelo estruturalismo saussuriano. Com a necessidade de se estudar a língua além de sua forma/estrutura, novas teorias linguísticas são criadas, bem como a linguística textual, a sociolinguística, a pragmática, a análise do discurso, entre outras, fomentando o campo do conhecimento linguístico. Tal situação de “desconforto”² com as teorias originalmente aceitas, acontece no Brasil, numa conjuntura político-social em que vigorava a ditadura militar. Todavia, a análise de discurso, enfrenta resistência entre os linguistas brasileiros, como destaca Orlandi:

Os pontos de fricção da análise de discurso no Brasil, essa fase, se dão com a introdução da tríade sujeito/língua/ideologia e a linguística formal, dita imanente, que se fecha em si mesma e exclui qualquer possibilidade de se pensar o sujeito, a história, o político e a ideologia como constitutivos em uma posição de defesa da posição cientificista, positivista. (ORLANDI, 2012, p.21).

Nessa explosão do campo científico da linguagem, é importante observarmos a posição de Pêcheux:

M. Pêcheux permanece em uma reflexão de entremeio, entre a sociolinguística, a linguística, a pragmática e a teoria da enunciação, conversando em torno do corte saussuriano a possibilidade de pensar a singularidade do sujeito na língua assim

² O desconforto entre os linguistas brasileiros, ora filiados ao estruturalismo saussuriano, ora ao formalismo chomskyano, dentro da conjuntura político-social em que vigorava a Ditadura Militar, encontraram na AD um espaço para propagação de suas ideologias, materializando seu discurso, nos desdobramentos dos sentidos empregados nos novos dizeres. Conferir em ORLANDI (2012) Discurso em análise: sujeito, sentido, ideologia.

como a articulação entre língua e ideologia (e inconsciente) abordando os pontos decisivos do materialismo histórico: a questão do Estado, da prática política e da psicanálise. (ORLANDI, 2012, p. 15)

Em *Análise de Discurso* (1983), Pêcheux apresenta três momentos distintos da disciplina, bem como seu crescimento e amadurecimento.

O primeiro momento (AD1) – (1969 a 1975) marca o nascimento da disciplina, caracterizada pela exploração metodológica e pelos procedimentos teóricos da AD, ao introduzir a noção de maquinaria discursiva. Os estudos de Althusser sobre os *Aparelhos Ideológicos de Estado* influenciam Pêcheux, que retoma a questão do assujeitamento ideológico. Para Maldidier (2011, p. 46-47):

De qualquer modo, a Análise do discurso que então nascia deve muito a Michel Pêcheux. [...] a Análise do discurso propôs aos lingüistas um modo de abordagem da relação entre a língua e a história; ela faz os marxistas saírem do discurso especulativo da filosofia da linguagem.

O segundo momento (AD2) – (1975 a 1980) tem destaque para a figura de Michel Foucault, ao introduzir os conceitos de formação discursiva e prática discursiva, servindo de base para a noção de maquinaria discursiva estudada por Pêcheux. A respeito do conceito de formação discursiva:

Quer a expressão tenha sido ou não emprestada de Michael Foucault, o que mais importa é seu deslocamento. Determinado ‘o que pode e deve ser dito a partir de uma dada posição numa dada conjuntura’ a Formação Discursiva foi concebida como uma componente da Formação Ideológica. Distante de Foucault, suspeito de sustentar um ‘discurso paralelo’ ao Materialismo histórico, o conceito representa uma primeira relação entre a História, vista sob os tipos de relações ideológicas de força nas sociedades de classe, e a materialidade linguageira.” (MALDIDIER, 2011, p. 50).

O terceiro momento da AD – (AD3) a partir de 1980, marcado pelo amadurecimento da AD em estudar o processo construtivo dos objetos discursivos e acontecimentos. Tem a influencia do filósofo russo Mikhail Bakhtin, principalmente na utilização da noção de dialogismo:

Nossa fala, isto é, nossos enunciados [...] estão repletos de palavras dos outros, caracterizada em graus variáveis, pela alteridade ou pela remissão, caracterizadas, também em graus variáveis, por um emprego consciente e decalcado. As palavras dos outros introduzem sua própria expressividade, seu tom valorativo, que assimilamos, reestruturamos, modificamos. (BAKHTIN, 2000, p.14).

O eixo norteador de todo o pensamento de Bakhtin caracteriza-se pela interação verbal e seu caráter dialógico e polifônico. Para Bakhtin, todo enunciado de um sujeito falante é constituído das mais diferentes vozes que coexistem no discurso. No discurso polifônico, há uma pluralidade de vozes que coexistem em função do caráter dialógico das práticas

discursivas. Assim, de acordo com Fernandes (2007, p.36) “Face à não uniformidade do sujeito, à polifonia constitutiva do sujeito discursivo, temos a noção de heterogeneidade, que, em posição à homogeneidade, designa um objeto, no caso um ser, constituído de elementos diversificados”.

No Brasil, a AD vivencia a conjuntura da Ditadura Militar. Assim, a teoria quando chega ao Brasil, vem com nervuras destes conflitos ideológicos marcados pelo seu contexto histórico vigente. Eni Orlandi, linguista brasileira, em 1969, na França, experimenta um primeiro encontro com o que desejava falar na academia: a análise de discurso de Michael Pêcheux. “Enfim o político, a ideologia, os sentidos, os sujeitos se reuniam à língua e podiam fazer parte do dia a dia da reflexão sobre a linguagem” (ORLANDI, 2012, p. 17).

Em um período de constante perseguição, no qual tudo era proibido, a saída para uma resistência não poderia ser outra se não a análise do discurso. Orlandi destaca:

A ditadura não dava tréguas, mas eu havia aprendido com a esquerda e com Pêcheux que para falar uma coisa pode-se falar outra. Analisava, então, não o discurso político mas o discurso pedagógico e o religioso. Insisti na tensão entre paráfrase e polissemia que era a base da tipologia que propus entre discurso autoritário, polêmico e lúdico. Era preciso acenar que o sentido podia/pode ser outro. (ORLANDI, 2012, p. 17)

Nessas condições, nessa conjuntura política, do dizer outra coisa para resignificar um outro dizer, ou mesmo, de analisar o discurso pedagógico e/ou religioso para enfatizar o discurso opressor, surge a AD em sua sistematicidade.

Tudo era favorável à sua instalação. A discursividade do dominante suscitava a necessidade de desvirar os discursos, de mostrar outros sentidos. De aprender a ler outras palavras naquelas palavras. O que não podia ser dito fazia enorme pressão em nossos dizeres. (ORLANDI, 2012, p. 19)

Assim sendo, a AD procurou firma-se no Brasil, em um momento de luta, no qual a palavra era negada, restando assim, palavras ditas nos não ditos. O contexto histórico, aliado ao processo de amadurecimento de novas epistemologias no campo da Linguística impulsionaram o caráter analítico articulado em tudo o que se dizia e tudo o que era silenciado, não somente no contexto político, mas na própria forma de investigar o material linguístico na academia.

Mas o quem vem a ser o discurso? A AD visualiza o discurso com um elemento proveniente de lugares distintos, das várias formações sociais e dos processos histórico-ideológicos. Para Pêcheux, o discurso é um dispositivo teórico, algo que é ativado automaticamente. Foucault (2012, p. 61) conceitua o discurso como um “conjunto em que

podem ser determinadas a dispersão do sujeito e sua descontinuidade em relação a si mesmo, [...] um espaço de exterioridade em que desenvolve uma rede de lugares distintos”. Bakhtin (2000) aponta que o discurso também é fruto de uma relação dialógica, visto que ele se constrói por meio do diálogo entre sujeitos falantes (dialogismo) e através do diálogo com outros discursos (intertextualidade). Fiorin (2001, p. 59) diz que o discurso é “ao mesmo tempo, prática social cristalizada e modelador de uma visão de mundo”.

Ao lado do discurso, temos a noção de ideologia. Ideologia é imprescindível para a noção de discurso, não apenas imprescindível, é inerente ao discurso. De acordo com Fernandes a ideologia é:

[...] uma concepção de mundo de um determinado grupo social em uma circunstância histórica. Linguagem e ideologia são vinculadas, esta materializa-se naquela. Ideologia é inerente ao signo em geral. Sendo assim, diante de toda e qualquer palavra enunciada, procuraremos verificar qual (ou quais) ideologia(s) a integra(m); (FERNANDES, 2007, p.29)

Todos os grupos sociais criam ideologias, proclamam ideologias, vivem ideologias, que por sua vez são materializadas na linguagem de cada grupo. Não há como formular ideologia sem se utilizar da linguagem para fazê-la. Por sua vez, tal ideologia pode constituir-se de poder que, como em uma cadeia, forma novos poderes, relações e resistências, re-significando o poder. O próximo tópico destina-se a tratar de outra contribuição importante da AD: o poder. Procuraremos evidenciar como a linguagem materializa os modos de representação de poder e disciplina.

1.2 Linguagem, poder e resistência

Ao falar em poder é imprescindível evidenciar os estudos de Michel Foucault, considerado um dos maiores pensadores do século XX. De início, torna-se importante ressaltar que Foucault não trata de uma “teoria” do poder. Pelo contrário, o filósofo francês rejeita a ideia de teoria do poder, visto que essa classificação atribuía uma função de poder muito mais do que de instrumento de poder. Foucault, ao tratar sistematicamente do poder prefere falar em “precauções metodológicas”, “regras” e não em teoria do poder. Não há em Foucault a pretensão de fundar uma teoria geral ou globalizante do poder, mas trabalhar uma analítica do poder capaz de dar conta do seu funcionamento local, em campos e discursos específicos e em épocas determinadas, procurando estudar como o poder vai sendo constituído enquanto saber, Foucault nunca utiliza a palavra “sentido” em seus estudos, mas

“saberes”, “disciplinas”. Assim, ele destaca: “O que está em jogo nas investigações que virão a seguir é dirigirmos menos para uma ‘teoria’ do poder que para uma ‘analítica’ do poder: para uma definição do domínio específico formado pelas relações de poder e determinação dos instrumentos que permitam analisá-lo” (FOUCAULT, 2011, p. 80).

Nas palavras de Revel (2005, p. 67), Foucault nunca trata do poder como uma entidade coerente, unitária e estável, mas como de “relações de poder” que supõem condições históricas de emergência complexas e que implicam efeitos múltiplos, compreendidos fora do que a análise filosófica identifica tradicionalmente como campo do poder. Entenda-se que, para Foucault, “Não é, portanto, o poder, mas sim o sujeito que constitui o tema geral de minha pesquisa”, o sujeito, como agente da sua própria história é a todo o momento conduzido pelo poder e suas relações.

A sociedade como um todo é permeada por relações de poder. É de causar estranheza pensar as relações de poder em um caráter negativo. Todavia, inúmeras formas de poder exercidas na e pela sociedade são bem sucedidas, como forma da própria organização do sistema, mas não descartamos que o poder, ao longo do tempo, alimentou o poderio burguês, adquirindo feições de injustiça e desigualdade social. Entender a dinâmica do poder exige de nós uma retomada de posição. Dessa forma, faz mais sentido entender essa posição quando Foucault afirma: “O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso” (FOUCAULT, 2012).

O exercício do poder deve ser encarado como técnicas e estratégias de efeito produtivo. Foucault prefere que deixemos de descrever os efeitos do poder em termos negativos, bem como um poder que “exclui”, “reprime”, “recalca”, “censura” entre outros, e que passemos a entendê-lo da seguinte maneira: “Na verdade, o poder produz realidade, produz campos de objetos e rituais da verdade. O indivíduo e o conhecimento que dele se pode ter se originam nessa produção” (FOUCAULT, 2012, p. 172). O poder não pode ser entendido como algo pertinente a uma única classe, que sendo detentores de um poder, conquistadores de tal domínio, o detém. Pelo contrário, é por meio das relações de poder que visualizamos um enfrentamento constante. Tal afirmação nos permite visualizar a grande crítica que Foucault faz ao pensamento marxista, que até então tratava o poder como um privilégio das classes abastardas e a ideologia como “ocultação”. O funcionamento do poder é compreendido através da ideia de que se exerce por meio de estratégias, de manobras táticas e técnicas. Sobre a dinâmica do poder Foucault explica:

Ora, o estudo dessa microfísica supõe que o poder nela exercido não seja concebido como uma propriedade, mas como uma estratégia, que seus efeitos de dominação não sejam atribuídos a uma “apropriação”, mas a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas, a funcionamentos; que se desvende nele antes uma rede de relações tensas, sempre em atividade, que um privilégio que se pudesse deter; que lhe seja dado como modelo antes a batalha perpétua que o contrato que faz uma cessão ou a conquista que se apodera de um domínio. Temos em suma que admitir que esse poder se exerce mais que se possui, que é o “privilégio” adquirido ou conservado da classe dominante, mas o efeito de conjunto de suas posições estratégicas – efeito manifestado e às vezes reconduzido pela posição dos que são dominados. (FOUCAULT, 2011, p. 29)

É proposto um deslocamento do poder em relação ao Estado quando identificamos, na pesquisa de Foucault, uma série de relações de poder na sociedade atual que se colocam “fora” do Estado e que não podem ser analisadas em termos de soberania, de proibição e de imposição de uma lei: Assim sendo, “entre cada ponto do corpo social, entre homem e mulher, entre membros de uma família, (...) entre cada um que sabe e cada um que não sabe, existem relações de poder”. (FOUCAULT, 2007, p.187). Dar conta dessas relações é uma das preocupações dessa analítica, visto que sem entendê-las é difícil alterar o jogo dessas relações na sociedade, ou seja, Foucault se preocupa em descrever as relações de poder e sua articulação com os saberes, indo até na história em épocas distintas, buscando analisar como os mecanismos de poder produziram “verdades únicas” ao longo do tempo. Aqui reside algumas das maiores contribuições de Foucault – o deslocamento da análise do poder para outros espaços significativos, sobretudo na própria gênese do indivíduo no momento de formulação do discurso, na formação discursiva.

Em *Vigiar e Punir* (2011), Foucault apresenta-nos o poder disciplinador como uma das principais tecnologias do poder das sociedades modernas. À medida que as instâncias disciplinares se multiplicam (escolas, asilos, hospitais, prisões – “instituições de sequestro”) os mecanismos regimentares se institucionalizam visando, cada vez mais, manter unificada a sociedade. Como exemplo desta “unificação” destacamos o “mal-estar” causado pelas restrições no Brasil durante a Ditadura Militar quando da eclosão dos movimentos de protesto, assim como o Movimento Tropicalista e o Movimento Estudantil - os típicos movimentos do “proibido proibir” de 1968. Como contra-discurso do “proibido proibir”, o governo militar impõe o slogan “Brasil, ame-o ou deixe-o”, mascarando o exílio, as torturas, a repressão dos porões. O discurso do patriotismo em “Amar o Brasil” passa a se propagar como uma regra, norma a ser seguida, um disciplinamento dos corpos e suas atitudes.

Dentro dessa ideia de poder disciplinador/vigilante encontramos o projeto arquitetônico do panóptico³. Para Foucault o panóptico funciona como forma de vigilância e adestramento do corpo e da mente dos sujeitos, produzindo formas de exercer o poder, determinando um tipo de sociedade unificada: “com o panoptismo, temos a disciplina-mecanismo: um dispositivo funcional que deve melhorar o exercício do poder tornando-o mais rápido, mais leve, mais eficaz, um desenho das coerções sutis para uma sociedade que está por vir.” (FOUCAULT, 2011, p. 198).

Foucault apresenta o panóptico como modelo disciplinar:

Daí o efeito mais importante do Panóptico: induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. Fazer com que a vigilância seja permanente em seus efeitos mesmo se é descontínua em sua ação; que a perfeição do poder tenda a tornar inútil a atualidade do seu exercício; que esse aparelho arquitetural seja uma máquina de criar e sustentar uma relação de poder independente daquele que o exerce: enfim, que os detentos se encontrem presos numa situação de poder de que eles mesmos são os portadores. (FOUCAULT, 2011, p. 191).

O panóptico é, portanto, um dispositivo invertido de espetáculos, do circo, do suplício nas praças públicas, poucos assistem ao show – “Nossa sociedade não é de espetáculos, mas de vigilância” (FOUCAULT, 2011, p. 205). Segundo Foucault (2011, p. 192) “o panóptico é uma máquina maravilhosa que, a partir dos desejos mais diversos, fabrica efeitos homogênicos de poder”. Foucault explica que os “discursos de verdade” da sociedade, por meio da linguagem, comportamento e valores, são relações constituídas de poder, e assim, aprisionam os sujeitos. Foucault ainda destaca:

O Panóptico funciona como uma espécie de laboratório de poder. Graças a seus mecanismos de observação, ganha em eficácia e em capacidade de penetração no comportamento dos homens: um aumento de saber vem se implantar em todas as frentes de poder, descobrindo objetos que devem ser conhecidos em todas as superfícies onde este se exerce. (FOUCAULT, 2011, p. 194)

Somos disciplinados, vigiados e punidos quando nos recusamos aos contratos sociais, à política de imposto, ou mesmo quando, recusamos o nosso direito “democrático” de voto. Em uma sociedade controladora, todos nós somos vigiados e punidos quando transgredimos, ou até mesmo quando apenas pensamos em “transgredir”.

Como exemplo deste permanente estado de vigilância, no contexto do Brasil pós 1964, verificamos a denúncia social do estado ditatorial, presente na canção de Gilberto Gil e Caetano Veloso, *Divino Maravilhoso* (1968), que satirizava a forma como o Governo gostaria que o país fosse visto e sentido. Vejamos:

³ O panóptico, de Jeremy Bentham (1748-1832), não é uma prisão, é um princípio geral de construção, o dispositivo polivalente de vigilância, a máquina óptica universal das concentrações humanas. Tal figura sintetiza os dispositivos de poder disciplinar.

Atenção ao dobrar uma esquina
 Uma alegria
 Atenção, menina!
 Você vem?
 Quantos anos você tem?
 Atenção!
 Precisa ter olhos firmes
 Pra esse sol, para essa escuridão
 Atenção!
 Tudo é perigoso
 Tudo é divino maravilhoso
 Atenção para o refrão!
 É preciso estar atento forte
 Não temos tempo de temer a morte

Atenção! Para a estrofe e pro refrão
 Pro palavrão, para a palavra de ordem
 Atenção! Para o samba exaltação
 Atenção!
 Tudo é perigoso
 Tudo é divino maravilhoso
 Atenção para o refrão!
 É preciso estar atento forte
 Não temos tempo de temer a morte
 Atenção! Para as janelas no alto
 Atenção! Ao pisar o asfalto, o mangue
 Atenção! Para o sangue sobre o chão
 É preciso está atento e forte...

A canção ilustra bem o estado de vigilância. A ideia do panoptismo surge como um modo de adestramento dos corpos. É necessário sempre manter o estado de atenção, de alerta. Há uma forma de vigilância de punição – técnicas de manutenção do poder. Outro aspecto interessante nesse estudo do poder articulado por Foucault compreende a noção de resistência. “Jamais somos aprisionados pelo poder: podemos sempre modificar sua dominação em condições determinadas e segundo uma estratégia precisa” (FOUCAULT, 2011, p. 241). A possibilidade de resistência se apresenta sobre múltiplas formas, assim como funciona o poder em sua multiplicidade no todo do tecido social:

onde há poder há resistência e, no entanto (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra em posição de exterioridade (...) Não existe, com respeito ao poder, um lugar da grande recusa – alma da revolta, foco de todas as rebeliões, lei pura do revolucionário. Mas sim, resistências no plural, que são casos únicos: possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadada ao sacrifício; por definição não podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder (...) Elas não são o outro termo nas relações de poder; inscrevem-se nestas relações como interlocutor irreduzível. (FOUCAULT, 2011, p. 91)

Assim sendo, paralelo ao poder, encontramos a resistência, essa resistência por sua vez, estabelece novas relações de poder, bem como novas formas de resistência. Segundo Revel:

[...] a resistência se dá, necessariamente, onde há poder, porque ela é inseparável das relações de poder; assim, tanto a resistência funda relações de poder, quanto ela é, às vezes, o resultado dessas relações; na medida em que as relações de poder estão em todo lugar, a resistência é a possibilidade de criar espaços de lutas e de agenciar possibilidades de transformação em toda parte. (REVEL, 2005, p.74).

A disciplina apresenta-se como arma de imposição do poder das sociedades modernas, vivemos sobre constante vigilância, que às vezes inibe, mas que muitas vezes “produz saberes”, induz imposições, novas formas de poder.

Um exemplo desta resistência é a canção *Divino Maravilhoso*, de Gilberto Gil e Caetano Veloso (1968). Os autores da canção alertam “para as janelas no alto” e até “para o

sangue sobre o chão”, sinal de que há luta e resistência nessa sociedade. Surge a necessidade de estar “atento e forte”, bem como de “não ter tempo para temer a morte”. Há um convite a resistir, esse convite é “explícito”: “você vem?”. Se a luta não é travada nas ruas, uma vez que todos estão em estado de vigilância, é preciso estar atento “para a estrofe e pro refrão”, pois “tudo é perigoso”, tudo pode ter duplo sentido e os olhos “da janela lá de cima” podem estar observando.

É presente a vigilância também pelas ruas naquele contexto histórico: “Atenção ao dobrar uma esquina” e também há quem pergunte: “Quantos anos você tem? Entre os versos de outra canção também da época, *Lindonéia*, de Caetano Veloso, é constante a denúncia por meio dos múltiplos sentidos, da vigilância e do exercício do poder disciplinador: os “Policiais vigiando”, onde está Lindonéia? Esse sujeito protótipo da mulher simples e humilde da época – todos estão sobre vigilância, “Lindonéia desaparecida (...) ela aparece na fotografia/ do outro lado da vida”.

A censura imposta na década da ditadura, por exemplo, se apresentava sob duas faces: uma primeira, repressiva, que diz não e a segunda disciplinadora, que incentivava uma certa orientação. O pós 1964 é um período de repressão, mas também um momento em que mais se produziu e difundiu bens culturais. No capítulo II apresentaremos um panorama do contexto histórico da Ditadura Militar, bem como, seus mecanismos de interdição impostos pelos militares a partir do Ato Institucional 5 – AI5.

No jogo das relações de poder, encontramos os discursos que são permitidos e os que são censurados. O sujeito constitui seu discurso no silêncio, vigorando a relação entre os ditos e os não ditos, discursos proferidos no interdiscurso, na tessitura das entrelinhas da linguagem, nas múltiplas faces do discurso, responsáveis pela estruturação e instauração dos sentidos. É nessas “falhas”, nessas lacunas da memória, que Pêcheux articulou o estudo da linguagem com a Psicanálise. Dessa forma, torna-se importante nessa pesquisa destacarmos os estudos relacionados ao silêncio no que diz respeito aos ditos e não-ditos, bem como a constituição da noção de memória discursiva – o interdiscurso.

1.3 “Esse silêncio todo me atordoa”: o silêncio e seus múltiplos dizeres.

Em um estado de censura é necessário fazer significar os silêncios. Silenciando a palavra o sujeito enunciador faz emergir um discurso que até então não existia. No período

ditatorial, o Brasil silenciou diante das múltiplas formas de repressão imposta, porém, muito mais resistiu dando sentido aos seus silêncios, significando e apresentando outras vozes. Eni Orlandi explica essa ligação entre linguagem, silêncio e sentido:

Se a linguagem implica silêncio, este, por sua vez, é o não-dito visto do interior da linguagem. Não é o nada, não é o vazio sem história. É o silêncio significante. [...] o fato de que a relação silêncio/linguagem é complexa, sem deixar de sublinhar ainda uma vez que, no entanto, em nossa reflexão, o silêncio não é mero complemento de linguagem. Ele tem significância própria. (ORLANDI, 2007, p.23)

O sujeito é interpelado a todo momento. Partindo do princípio foucaultiano de que estamos em constante estado de vigilância, diríamos que este sujeito é dividido entre o censurável e o permitido. Nessa conjuntura, o sujeito é confrontado, seu discurso é construído a partir do local e posição em que este está inserido. Assim, o discurso tem dupla face, uma visível, decodificável e outra cautelosa, revestida da opacidade, como elemento que requer um olhar investigativo.

Uma vez que os sentidos estão para além do que se encontra explícito no discurso, as palavras ganham sentido a partir das posições em que são empregadas, ou seja, das formações discursivas⁴ em que são produzidas. Nas formações discursivas, é determinado o que “pode” e o que “deve” ser dito, partindo de sua posição, numa dada conjuntura. É nas estrelinhas, no avesso do discurso, entre o dito e o não-dito que encontramos a formação discursiva.

Tratando-se do não dito, da incompletude do discurso, lembramos que todo discurso é uma relação com a falta, uma vez que toda linguagem é incompleta: “[...] há uma dimensão do silêncio que remete ao caráter de incompletude da linguagem: todo dizer é uma relação fundamental com o não-dizer” (ORLANDI, 2007, p. 12). Dessa maneira, entendemos que nem os sujeitos, nem seus discursos, e nem mesmo, os sentidos estão prontos e acabados. Há a necessidade de compreendermos o conjunto – sujeito, discurso e sentido, como uma prática que se encontra em (re)construção no movimento do simbólico e da história. Foi o que vimos representado nas canções produzidas na ditadura militar.

Cada sujeito, na busca de uma compreensão dos sentidos, deixa em seu discurso os enunciados que estavam até então presentes no seu interdiscurso, ou seja, em sua memória, nos não ditos, assim:

a memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os “implícitos” (quer dizer, mais

⁴ A Formação Discursiva (FD) é um conceito articulado por Michel Foucault, definido em sua obra *Arqueologia do Saber*, (2012).

tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível (PÊCHEUX, 2010, p. 52)

São os sentidos condicionados, uma vez que os discursos se inscrevem na língua e na história, pois a incompletude do discurso conduz o sujeito a enveredar pela história para se inscrever no discurso. Seria o que Pêcheux (1975) denomina de *esquecimentos*, os quais ajuda-nos a compreendermos o trama do dizível e do não-dizível. Há dois tipos de esquecimento: o esquecimento ideológico *número 2* que reflete a ilusão de ser a origem do que dizemos quando retomamos sentidos pré-existentes; o esquecimento enunciativo *número 1* que diz respeito à maneira de como enunciamos de uma determinada forma e não de outra, pois ao longo de nosso dizer, formam-se famílias parafrásicas que indicam que o dizer sempre podia ser outro. O sujeito é movido pelos esquecimentos que o torna como “possuidor” da linguagem, do discurso, quando na verdade não o é. Contudo, a ilusão do ato “criador”, “original”, presente nos esquecimentos, é fundamental para a formulação dos “novos” sentidos que atribuímos ao discurso. Em *As formas de silêncio* (2007) Orlandi destaca:

Sem esquecer um princípio que proponho como fundamental à análise de discurso, qual seja o de que a linguagem se funda no movimento permanente entre processos parafrásticos (o mesmo) e polissêmico (o diferente), de tal modo que a distinção se faz difícil: dizemos o mesmo para significar outra coisa e dizemos coisas diferentes para ficar o mesmo sentido. É esse movimento que me interessa na base da relação censura/resistência. (ORLANDI, 2007, p. 94)

Quanto à escolha de uns enunciados em detrimento de outros, o sujeito busca deslocar/maquiar um sentido. Os enunciados silenciados, os não-ditos, estão localizados nas curvas do discurso, na profunda manifestação de seus múltiplos sentidos. No espaço ditatorial da década de 1960 encontramos a mais significativa manifestação do silenciamento, da fluência dos não-ditos. Em *Papel da Memória* Eni Orlandi nos apresenta o seguinte: “As Instituições e o Poder constituídos têm um papel determinante. É nessa instância que se dão as lutas, os confrontos e onde podemos observar os mecanismos de imposição, de exclusão e os de resistência” (ACHARD, 2010, p. 61). Surge a necessidade de protesto, de resistir com cautela, uma vez que o olhar panóptico da ditadura vigia o sujeito. Orlandi (2007, p. 101) ainda defende que “o silêncio (...) não é transparente. Ele é tão ambíguo quanto as palavras, pois se produz em condições específicas que constituem seu modo de significar”.

Orlandi (2007) identifica três tipos de silêncio: o “silêncio fundador”, responsável pela significação dos dizeres; o “silêncio constitutivo”, quando as palavras entram em um jogo, exercendo domínio sobre as outras; e o “silêncio local”, determinado pelas relações de poder.

O discurso é também um lugar de silêncios, de ditos e não-ditos, de palavras, do dizível e não dizível, significados através da memória discursiva, dos processos de subjetividade.

Convém destacar que o silêncio na época da ditadura militar é um silêncio local, no qual a produção dos discursos ficou cristalizada na produção do interdito, do proibido. Todas as formas de censura foram utilizadas nessa época, caracterizando o silêncio local. Não somente o AI5 – a lei da mordaza – materializou esse silêncio, mas os modos de dominação impostos pelos militares e o poder alienador que manipulava a imprensa e imprimia a ideologia da “democracia” e “soberania nacional”.

Em nossa sociedade, podemos encontrar diversas manifestações do silêncio, nas quais, os diversos grupos silenciam ideologias, saberes, valores visando um poder. Mas porque isso acontece? O que nos leva a entender tais atitudes de silenciamento? Tais formas de silêncio podem ser observadas em algumas formações discursivas: no discurso pedagógico encontramos diversas formas dessa prática, quando, por exemplo, uma forma de conhecimento é recusado pela escola, ou mesmo, quando um aluno entrega uma avaliação em branco ou se recusa a respondê-la. Há em algumas escolas de cunho tradicional, sempre um silêncio em utilizar novas metodologias. No discurso médico e penal, na França antiga, estudada por Foucault, encontramos a internação dos ditos “barulhentos” que deveriam ser isoladas do convívio social - o que nos instiga a estabelecer alguns questionamentos: Por que eles foram tirados de circulação? Por que foram silenciados e postos longe dos olhos da sociedade? Que silêncios estavam submetidos os discursos penais, ratificados pelo discurso médico quando denominada alguém de “louco” ou “delinquente”?

O mesmo acontece no discurso político diante do silêncio do ex-presidente Lula na época do mensalão. Há nos políticos uma omissão, por que isso acontece? Quem se beneficia? São formas de silêncio. Na idade média – a idade das trevas - como explicar o silenciamento da Igreja em deter o conhecimento dos textos sagrados, por que não explicar a Bíblia? Ou mesmo o silêncio da leitura e a dificuldade em não alfabetizar a população, por que silenciaram? Tais análises nos levam a crer que na máxima “quem cala, consente” nem sempre corresponde aos fatos.

Esses discursos nos mostram a importância de se estudar o silêncio, visto que os “saberes” sobre o mesmo é de fundamental importância para entendermos a materialidade do ideológico. Há a necessidade da criação de uma disciplina que estude o silêncio do dizer, ou mesmo do não-dizer, pois o silêncio sempre produz outros dizeres, e como nos apresenta Eni Orlandi (2007) o sentido sempre pode ser outro.

No presente trabalho, é de fundamental importância o estudo do silêncio, visto que o nosso material de estudo, as canções do Movimento Tropicalista, foi construindo numa época em que as palavras eram proibidas, restando apenas sons, silêncios, e sempre, outras palavras, para reelaborar o sentido daqueles ditos, observando os efeitos e condições de produção da época.

Nessa conjuntura, os artistas da Música Popular Brasileira (também definida na época como Música de Protesto) e os irreverentes Tropicalistas, se utilizavam de suas canções para lutar contra a ditadura. Maquiando o sentido das canções, inovando em arranjos e letras diversas, os músicos e letristas criavam, a partir da linguagem, discursos que escondiam os “reais” sentidos: a crítica social. A canção de Chico Buarque, *Cálice* – censurada em 1973, caracteriza perfeitamente a estratégia do silêncio. O próprio título da canção introduz a ideia do querer dizer algo, utilizando-se de outro dizer, sobretudo na evocação bíblica “Pai, afasta de mim este cálice”. O título da canção remete ao estado ditatorial do presidente Médice – calar-se, uma crítica velada à própria censura. A relação som/sentido faz surgir os novos dizeres, fluir os significantes presentes no discurso. Entre os versos, é comum encontrarmos os pares antônimos de som, grito/silêncio, uma vez que estes representam o desconforto causado pela vigilância da censura: “Mesmo calada a boca, resta o peito/ Silêncio na cidade não se escuta” e ainda “Como é difícil acordar calado [...]/ Quero lançar um grito desumano/ Que é uma maneira de ser escutado/ Esse silêncio todo me atordoa/ Atordoados eu permaneço atento”.

Assim, a relação entre o que é permitido e o que é censurado acontece na produção do discurso, do dito e do não-dito, na opacidade dos silêncios determinados pelas formações discursivas, as quais se operam através dos saberes construídos na memória do dizer. No próximo capítulo veremos mais detalhadamente como esses saberes estão articulados na conjuntura da ditadura militar no Brasil – um dos períodos mais conturbados da memória nacional.

II – DO VERDE MILITAR À MULTIPLICIDADE DE CORES: UM BREVE PERCURSO ENTRE A BOSSA-NOVA E A TROPICÁLIA

“Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês tem coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa. Eu hoje vim dizer aqui, que quem teve coragem a estrutura de festival, não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém, foi Gilberto Gil e fui eu! Vocês estão por fora! Vocês não dão para entender. Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabem a quem? São iguais sabem a quem? Tem som no microfone? Vocês são iguais sabe a quem? Aqueles que foram na *Roda Viva* e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada.

[...]

O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira.

[...]

Mas eu e Gil já abrimos o caminho. O que é que vocês querem? Eu vim aqui para acabar com isso!” (CALADO, 1997, p. 221-222)

Discurso⁵. Foi dessa forma que Caetano Veloso classificou seu desabafo ao público do TUCA (Teatro da Universidade Católica de São Paulo), que representa um descontentamento do autor com relação à aceitação do estilo tropicalista por parte da juventude do Brasil. A estética tropicalista, aquela explosão de cores, sons, silêncios e gritos era difícil ser compreendida em um universo militar, de névoas negras dos quartéis dos DOPS – (Departamento Estadual de Ordem Política e Social), das sobras cinzentas das prisões. Nas palavras do músico e compositor Tom Zé, autêntico personagem da tropicália, “Caetano utilizou desse discurso para excitar a mente dos jovens alienados naquela época. Era necessário que Caetano disponibilizasse material mental para se excitar”, diz Tom Zé.

O discurso de Caetano foi alvo de críticas por diversas razões, entre algumas, a estética provocativa do intérprete, a ideologia tropicalista e suposta venda da música aos interesses culturais norte-americanos – devido à inserção das guitarras eletrônicas nos arranjos das canções. Os estudantes reagiram com ovos, tomates e bolas de papel atirados ao palco. De acordo com Brandão (2004, p. 85) Caetano “explodiu em um discurso inflamado, denunciando o patrulhamento ideológico e o conservadorismo político-cultural das

⁵ Conferir em CALADO (1997) Festival de Provocações (pp. 199-227)

esquerdas”. Todavia, Caetano foi considerado um ícone da juventude que lutava contra a Ditadura no Brasil.

Os *anos de chumbo*, expressão utilizada para caracterizar o período que vigorou a Ditadura Militar no Brasil, foram marcados pela repressão e censura, num espaço em que era negada a liberdade de expressão. Com efeito, a resistência ao poder que não pesa apenas como uma força que diz não encontra na música, sua grande aliada.

A música representou durante esse período, um dos maiores e mais fortes instrumentos de reflexão, comunicação e formação de opinião. Nessa época que a imprensa estava sujeita à censura prévia, o povo brasileiro sentiu a necessidade de buscar novas formas de expressar e registrar o que sentia.

O presente capítulo apresentará dois pontos fundamentais para a constituição deste trabalho, a saber: a) o que configurou a Ditadura Militar no Brasil entre os anos de 1964 à 1984, bem como seu forte poder de repressão e censura; b) construir um panorama do que foi a explosão tropicalista como movimento artístico-cultural, assim como sua contribuição para a história cultural e social do Brasil.

2.1 A Ditadura Militar no Brasil: os anos de chumbo

O Brasil desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, caracterizado pela liberdade e estabilidade política, foi também um período de grande produção cultural nas artes, no esporte e na música nacional. Costa e Worms afirmam que “a auto-estima do brasileiro nunca esteve tão em alta como nos anos JK” (2002:75). O sucessor de Juscelino, Jânio Quadros, eleito em 1961, procurou incentivar e estimular a classe dos trabalhadores urbanos, a quem o presidente passaria uma imagem carismática e promissora. Com diversos problemas encontrados e assumindo o país mergulhado em dívidas, após oito meses de governo, Jânio Quadros renuncia a presidência deixando todos estarrecidos. Com a renúncia, toma posse o vice, João Goulart, assumindo o país em vias de uma guerra civil:

Mas o governo, iniciado em janeiro de 1961, cedo pareceu uma potência que não se realizava, como se fosse um bôlido que não conseguisse arrancar. A política econômica, na linha da ortodoxia monetarista, desagradava o setor industrial acostumado ao crédito fácil, sem conseguir segurar a inflação. A política externa independente irritava os setores conservadores sem angariar os apoios das

esquerdas, desprezadas por Jânio. Quanto aos trabalhadores, frente à inflação crescente, recebiam promessas de austeridade... enquanto isso, as reformas vagamente anunciadas e tão desejadas não se concretizavam, nem mesmo na forma de projetos consistentes. (REIS, 2000, p. 20).b

A posse de João Goulart foi marcada por jogos e articulações de diferentes interesses políticos. Os militares não aceitavam a ideia de ter Jango como presidente. Movimentos começaram a se espalhar pelo país, uns a favor e outros contra a posse. Nessa conjuntura, dominada por confrontos ideológicos provenientes de campos sociais diversos, os partidos de esquerda como o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e o Partido Comunista Brasileiro (PCB) passam a difundir seus discursos de modo mais efervescente, estabelecendo um confronto com o discurso da direita conservadora.



Figura 1: Marcha da Família com Deus pela Liberdade, 19 de março de 1964.
Fonte: PINHEIRO (2010, p. 35)

A *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*, realizada pela classe mais conservadora da população, no dia 19 de março de 1964, em São Paulo, foi uma resposta ao comício que Jango havia realizado dias antes no Rio de Janeiro, onde reunira cerca de 200 mil pessoas em prol das reformas de base, principalmente a agrária. A Marcha em São Paulo reuniu por volta de 500 mil pessoas, alertando o país sobre o risco de importação de um regime comunista. Não mais importava o medo de que forças militares tomassem o poder, dando o golpe que já havia fracassado em 1954: o país ingressara na longa noite da Ditadura Militar. A marcha configura, desse modo, uma forma de resistência ao poder constituído.

João Goulart viu a base militar de seu governo se desintegrar em menos de 48 horas. Em 31 de março de 1964, os generais Olympio Mourão Filho e o comandante Carlos Luiz Guedes dão início ao processo revolucionário que tiraria Jango do poder. De acordo com as palavras de Silva (1992),

O golpe desfechado no alvorecer do 1º de abril de 1964 enveredou pelo caminho do fechamento político e desembocou numa ditadura militar cujo regime repressor extrapolou, em muito, a ditadura estado-novista de Getúlio Vargas. 1964 simboliza para o Exército o momento em que ele deixou de ser apenas o árbitro supremo da política nacional e um dos membros efetivos da burocracia estatal para se transformar no senhor absoluto, com capacidade de comando para intervir, juntamente com militares das outras Forças Armadas – Marinha e Aeronáutica, nas funções compatíveis a cada um dos três poderes: Executivo, Judiciário e Legislativo, rompendo assim a normalidade institucional do país. (SILVA, 1992, p. 292)

Era necessário conferir legitimidade ao novo poder e definir alguém com qualificações para assumir a presidência do Brasil. Nessas circunstâncias, surge o nome do general Castelo Branco. Os militares elaboraram uma série de medidas para controlar e assegurar a ideologia do grupo militar, o que chamou-se *Atos Institucionais*. O AI-1 reforçava o poder Executivo, diminuía o poder de ação do Congresso Nacional e serviu de base para a instalação dos IPMs – Inquéritos Policiais Militares. Foi então que começaram as perseguições, prisões e torturas àqueles que o governo considerava nocivos à segurança nacional. Com o AI-2, houve a extinção dos partidos políticos. Em janeiro de 1967 foi criada uma nova constituição, que com o AI-4 convocou o Congresso Nacional (em recesso) para que o novo texto pudesse ser legitimamente aprovado. “De maneira geral a Constituição de 1967 era a afirmação dos Atos Institucionais e Complementares até então decretados” (SILVA, 1992, p. 296). A legalidade dos Atos funcionou como a materialização de toda uma microfísica do poder, um mecanismo de vigilância e punição. Era necessário legalizar, normatizar e assegurar a manutenção do poder⁶.

A sociedade brasileira vivia momentos conturbados com as fortes repressões às ideias adversas ao governo. Em resposta às ideologias repressivas, diversos jovens passaram a lutar contra toda e qualquer forma de repressão e/ou manipulação por parte dos governos, no Brasil e em diversas partes do mundo. O ano de 1968 pode ser considerado um marco, pois foi a partir desse ano que começaram a eclodir manifestações populares. A indignação pelo assassinato do jovem Edson Luís de Lima Souto foi a alavanca para as manifestações populares e, principalmente alimentou a força estudantil contra a repressão militar.

⁶ Atualmente, há uma preocupação do Governo Federal em investigar os processos abertos durante a Ditadura Militar. É a chamada “Comissão da Verdade”, lançada pela presidente Dilma Rousseff, no início deste ano de 2012, procurando analisar os “crimes” cometidos e outros casos, que até então, não foram esclarecidos (entre os anos de 1946 à 1988). A lei que a instituiu foi sancionada pela presidente Dilma Rousseff em 18 de novembro de 2011, porém instalada oficialmente em 18 de maio de 2012 (www.wikipedia.org/wiki/Comissão_Nacional_da_Verdade, acessado em 08 de agosto de 2013).



Figura 2: Passeata dos Cem Mil, 1968. (REIS, 2000, p. 47)

A *Passeata dos Cem Mil*, no Rio de Janeiro, organizada pelo movimento estudantil reuniu centenas de pessoas insatisfeitas com o regime. Uma série de categorias descontentes passou a se agrupar aos estudantes, bem como: escritores, religiosos, professores, músicos, cantores, cineastas, além de outros setores estudantis, como os secundaristas.

Na conjuntura intelectual eram visíveis as manifestações críticas ao governo. Os músicos e letristas “maquiavam” as letras e arranjos das canções⁷ com o propósito de fazer o povo despertar para a situação do país. Ao lado da música de protesto (Geraldo Vandré e Chico Buarque, entre outros) é preciso recordar outras propostas incompreensíveis para a época (Caetano Veloso, Gilberto Gil e o tropicalismo). A era dos festivais marcou essa guinada na música nacional, apresentando não apenas canções que falassem de amor e mar, mas canções que desmascarassem o Brasil de periferias, dos morros à miséria do sertão, dos problemas de saúde, das crises, do Brasil militar que ora impusesse o discurso: “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Em relação ao cinema nacional, há uma constante produção do que na época chamava-se cinematografia de resistência, engajada. Ganham destaques os filmes *Os fuzis*, de Rui Guerra, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*, ambos de Glauber Rocha.

Em oposição aos movimentos sociais, artísticos-culturais, o governo militar decreta o AI-5, em dezembro de 1968, fechando todos os parlamentos por tempo indeterminado, recobrando amplos poderes discricionários e reinstaurando, de modo não dito, o terror da

⁷ Cabe ressaltar 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.

ditadura. Instaurou a lei da censura aos meios de comunicação e ao mesmo tempo, funcionou como um campo fértil para uma série de confrontos e lutas pela liberdade de pensamento. Reis (2000, p.52) destaca que “os alvos visíveis, os movimentos de estudantes e intelectuais, já estavam derrotados, em debandada, e eram totalmente incapazes de subverter a ordem.”

Todas as publicações de quaisquer notícias que falassem sobre movimentos operários ou estudantis, ou qualquer nível de crítica contra o regime vigente foram expressamente proibidas. Os membros da junta militar incorporaram à Constituição de 1967 a prisão perpétua e a pena de morte. Além disso, baixaram o AI-13, que criava “apena de banimento do território nacional de todo cidadão que fosse nocivo à segurança nacional”, decretando assim o regime de exílio. Entre as diversas intervenções militares, destacamos o trucidamento do pernambucano Padre Antônio Henrique Pereira da Silva Neto, que entre a noite e a madrugada de 26 e 27 de maio de 1969, foi torturado até a morte, no Recife. O crime até então não esclarecido, teve o objetivo claramente político de tentar barrar, através da violência física, o arcebispo de Recife e Olinda, Dom Helder Câmara, nas suas ações e pregações em defesa da liberdade. A lógica utilizada tinha por objetivo eliminar alguém “menos” importante, no caso o auxiliar direto de Dom Helder – responsável pelas ações da juventude na arquidiocese – o padre Antônio Henrique, visto que a eliminação de Dom Helder repercutiria internacionalmente, deixando o governo brasileiro em situação delicada. Os militares acreditavam que o trucidamento faria o arcebispo recuar de suas ações, todavia, Dom Helder continuou denunciando as injustiças sociais e lutando pela liberdade. Os jornais da época foram proibidos de noticiar o assassinato do padre. A população foi informada através do Boletim Arquidiocesano, enviado para todas as paróquias de Pernambuco.

A canção de Paulinho da Viola, *Sinal Fechado*, caracteriza esse momento de impossibilidade de diálogo. A canção foi vencedora do último festival de música promovido pela Rede Record, em 1969.

Olá, como vai
 Eu vou indo e você tudo bem
 Tudo bem eu vou indo
 Correndo pegar meu lugar
 No futuro e você
 Tudo bem eu vou indo
 Em busca de um sono tranqüilo
 Quem sabe
 Quanto tempo, pois é quanto tempo
 Me perdoe a pressa
 É a alma dos nossos negócios
 Pois não tem de que
 Eu também só ando a cem

Quando é que você telefona
 Precisamos nos ver por aí
 Pra semana prometo talvez nos vejamos
 Quem sabe
 Quanto tempo, pois é quanto tempo
 Tanta coisa que eu tinha a dizer
 Mas eu sumi na poeira das ruas
 Eu também tenho algo a dizer
 Mas me foge à lembrança
 Por telefone eu preciso saber
 Alguma coisa rapidamente
 Pra semana – o sinal
 Eu procuro você – vai abrir

Prometo não esquecer
Por favor não esqueça

Não esqueça
Adeus – adeus.

Entre os artistas exilados, estão: Caetano Veloso e Gilberto Gil em Londres; Chico Buarque na Itália; Edu Lobo para os Estados Unidos e Geraldo Vandré – importante representante da música de protesto - iria para o Chile e depois embarcaria para a França.

O poder estava configurado politicamente da seguinte forma: O governo do general Emílio Garrastazu Médici atuou dividido em três campos distintos: militar, econômico e político. Cresce a repressão e censura aos meios de comunicação. Surgem os DOI-CODI – Destacamento de Operações e Informações e Centros de Operações da Defesa Interna. No início do governo Médici, esses lugares passaram a ser verdadeiros centros de tortura. Iniciaram-se os chamados “anos de chumbo”. Os mecanismos de poder cada vez mais eram intensificados pelos militares, bem como no controle sobre as universidades, nas quais professores, estudantes e professores eram proibidos de realizarem atividades políticas. A herança dos ditos “anos de chumbo” pode ser visualizada na tabela seguinte:

A HERANÇA DAS TREVAS	
A CONTABILIDADE DOS DEZ ANOS DE VIGÊNCIA DO AI-5 (1968-1978)	
Filmes proibidos	500
Direitos políticos perdidos	66
Peças de teatro vetadas	450
Cassações de mandatos	313
Livros censurados	200
Aposentadorias compulsórias	348
Revistas retiradas de circulação	100
Militares reformados	139
Letras de músicas cortadas	50
Demissões de executivos do governo	129
Capítulos de novelas cortados	12

Tabela 1: A herança das trevas. Fonte: Iuperj/Zuenir Ventura, 1968 – *O ano que não terminou*. Dados apresentados pela revista *Época*, 1998. In: BRANDÃO (2004)

Os números da tabela revelam o caráter autoritário da censura, como poder disciplinador. Todavia, estes números revelam que o poder produz novas relações de poder, novas formas de manipulação do poder, como a resistência. Foucault já destacou que o poder não pesa só como uma força que diz não, mas induz ao conhecimento, ao saber, muito se produziu nessa época, mesmo em meio à tempestade.

João Baptista Figueiredo foi o último militar a governar o Brasil. O AI-5, por decisão da própria ditadura, expirou no último dia de 1978. Como em um novo alvorecer, o país inicia 1979 no Estado de direito. A ditadura aberta não mais existia. O país e a sociedade respiravam. No ano de 1983, deu-se início à campanha das Diretas Já, uma reação clara contra a escolha indireta dos governadores do país. A campanha das Diretas Já acompanhou o fim do Regime Militar. Figueiredo viu o sonho militar desvanecer-se em 1984.

O país está nascendo para o novo. Viva a Liberdade e anistia! E como destaca Chico Buarque em suas canções: “Vai passar” ou mesmo “Amanhã vai ser outro dia”. Os artistas exilados voltam ao Brasil com novas propostas e, principalmente, com uma nova e diferente aceitação por parte dos brasileiros. O modelo tropicalista de Caetano Veloso e Gilberto Gil passa a ser seguido. Assim como uma gestação, nascem diversos artistas, músicos e intelectuais forjados pela metálica repressão a liberdade de opinião imposta pela Ditadura Militar.

Diante de tantas formas de resistências, destacamos a música como uma poderosa ferramenta de comunicação. O tópico seguinte apresentará o movimento que transformou a maneira de pensar música e comportamento no Brasil e contribuiu de forma significativa para a história nacional como movimento artístico cultural de protesto e denúncia.

2.2 Os movimentos artísticos-culturais e a explosão tropicalista

A canção “É proibido proibir”, de Caetano Veloso, lançada em 1968, no TUCA, durante uma das fases do III Festival Internacional da Canção, causou grande impacto ao público, que reagiu como de costume nos festivais, com ovos, tomates e bolas de papel

atirados ao palco. De certa maneira, o público não entendia o caráter hippie e psicodélico⁸ do grupo Tropicalista.

Porém, merece destaque, além do conteúdo, a origem do título da canção. A expressão que foi grafitada nos muros de Paris, em maio de 1968, tornou-se uma clara e brilhante demonstração de doutrina espontânea e levou à união entre estudantes e trabalhadores no questionamento de todas as estruturas de poder: partidos, sindicatos, universidades, etc. Estudantes e trabalhadores possuíam os mesmos objetivos, bem como os de transformar as relações de poder na sociedade.

A década de 1960 foi, de modo geral, tumultuada no mundo inteiro: movimentos de esquerda, rebeliões políticas e civis, agitação intelectual e cultural fomentaram esse tempo.

Essa conjuntura refletia também nos campos do conhecimento, bem como na Linguística, Orlandi (2012, p. 13-14) apresenta: “Nos anos 1960, na França, mas também em muitos outros lugares, as referências teóricas e políticas se reúnem em torno do estruturalismo filosófico, da questão da ideologia e da leitura dos discursos (M. PÊCHEUX et alii, 1982). Esta é a conjuntura teórico-política”.

Brandão (2004, p. 64) destaca:

Em maio de 1968, a contestação dos movimentos de contracultura desencadeou o terremoto da rebelião estudantil. Tendo como epicentro a França, a agitação estudantil espalhou-se por várias universidades e ruas dos centros urbanos do mundo: Estados Unidos, Inglaterra, Brasil, Tchecoslováquia, Polônia, China, Japão etc. (BRANDÃO, 2004, p. 64)

O maio de 1968 tornou-se o centro dos movimentos estudantis, não apenas pelo protesto dos estudantes universitários contra a má adaptação do ensino ao mercado de trabalho, mas também por desencadear uma greve de dez milhões de trabalhadores franceses. A atitude dos estudantes franceses acabou por atingir o Brasil, no momento em que o movimento estudantil brasileiro intensificava seu protesto contra a Ditadura Militar.

Todavia, a origem dos movimentos estudantis fora gerado nos Estados Unidos. A perda da ingenuidade e o processo de politização da juventude norte-americana, na primeira

⁸ O termo psicodélico ou psicodélia está associado ao estado mental de ver as coisas de forma diferente, proveniente de uma alucinação mental, muitas vezes alcançada através do uso de drogas alucinógenas. De acordo com a Wikipédia (acesso em 06 de julho de 2013), a experiência psicodélica é caracterizada pela percepção de aspectos da mente anteriormente desconhecidos, inusitados ou exuberância criativa livre de obstáculos. Na construção identitária do movimento Tropicalista, a alucinação visual de cores e estilos diferentes caracterizava o movimento e seus integrantes. A estética psicodélica esteve sempre associada a cultura hippie.

metade dos anos 1960, foram motivados pela Guerra do Vietnã e pelas lutas de Martin Luther King. Porém, a “irreverência e a descontração do *rock’n’roll* se revitalizaram com o grande sucesso dos grupos britânicos *Beatles* e *Rolling Stones*” (BRANDÃO, 2004).



Figura 3: II congresso nacional dos estudantes da UNE, 1938. (BRANDÃO, 2004, p. 56)

No Brasil, a UNE – União Nacional dos Estudantes⁹ cria os Centros Populares de Cultura, conhecidos pela sigla CPC. Os CPCs tinham por objetivo construir uma cultura nacional, popular e democrática de esquerda. Atraindo diversos jovens e intelectuais, os centros procuravam desenvolver uma cultura engajada de atitude conscientizadora junto às classes populares. Dentro dessa conjuntura político-social, muitos integrantes do movimento bossa-novista evoluiu para a chamada “canção de protesto”. As letras das canções possuíam conteúdo político e social. Essas canções tornaram-se um instrumento de conscientização das classes populares. Entre os cantores dessa fase destacamos Geraldo Vandré, Chico Buarque de Holanda e Elis Regina.

Em 1968 é lançado o disco-manifesto do movimento Tropicalista: *Tropicália ou Panis et circensis*, reunindo diversos cantores e intérpretes que formavam a “*geléia geral*”¹⁰ da música tropicalista. É realçada a mistura do arcaísmo com o moderno, do místico com o industrializado, com o primitivo e o tecnológico e fundido os elementos tradicionais da música popular brasileira com a modernidade da vida urbana e sua cultura de consumo. O Tropicalismo, hippie e psicodélico, criou uma estética antropofágica contemporânea. A

⁹ Criada em 1937, a UNE – União Nacional dos Estudantes é a principal entidade dos estudantes brasileiros. Representa os estudantes do ensino superior e tem sede em São Paulo, possuindo duas subsedes no Rio de Janeiro e Goiás.

¹⁰ Geleia Geral, canção de Gilberto Gil (1968)

tropicália utilizou-se da arte para fazer os jovens conhecerem o Brasil, se colocando na posição de sujeito da ação, de gritar em silêncio, quando até calar era proibido.

A respeito desses movimentos que eclodiram na década de 1960 diante da conjuntura político-social que imperava no Brasil, propomos o projeto de Iniciação Científica, intitulado- *A linguagem e seus efeitos de sentido nos movimentos artístico-culturais na Ditadura militar do Brasil: um olhar discursivo para a sala de aula*, com o objetivo de analisar os sentidos articulados nos textos que compõem os chamados movimentos artístico-culturais da Ditadura Militar no Brasil apresentando aos alunos do 3º ano do Ensino Médio, o que configurou a Ditadura Militar, bem como os procedimentos de resistência que contribuíram significativamente para o percurso histórico do país.

O projeto, em fase de desenvolvimento, representa uma proposta de ensino de leitura e compreensão de texto, tendo por base os fundamentos da Análise do discurso de orientação francesa, enfatizando que a língua não é um objeto fechado, nem preso a estruturas puramente formais, mas o espaço da manifestação ideológica, da construção de efeitos de sentidos e promoção de saberes múltiplos.

A essência da Tropicália, e o que configurou o Movimento, bem como sua contribuição para a história cultural, social e política do país será apresentada no tópico seguinte. Inicialmente faremos um breve histórico sobre a origem do estilo Bossa Nossa, a mutação para a MPB e assim, a guinada musical para o Tropicalismo.

2.3 No balanço da Bossa-Nova às bananas da Tropicália

Nara Leão, cantora e atriz, se destaca no cenário artístico brasileiro por atuar em diversas frentes. Sua trajetória coincide com a trajetória da música no Brasil: da Bossa Nova à MPB, e daí para a Tropicália e, assim, a pós-Tropicália. Nara portou-se como agitadora cultural no Rio de Janeiro, entre as décadas de 1950 e 1960, uma atitude inusitada para uma mulher e interprete em sua época. Com isso, Nara criou uma nova realidade no cenário musical, atuando não apenas como artista, mas como intelectual. Moça de classe média, a carioca desde os 12 anos de idade teve contato com a música, sendo aluna de música do maestro Moacir Santos e de violão de Patrício Teixeira e de Sólon Ayala, iniciando sua vida musical muito jovem, convivendo com diversos músicos do estilo bossa-nova, entre alguns,

João Gilberto, Roberto Menescal, Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli. Com o lançamento do disco *Nara*, em 1963, Nara inova com as canções *Maria Moita*, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes e *O morro – feio não é bonito*, de Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri, por suas caracterizações de “música de protesto”, criada no Brasil à época. Com o propósito de conhecer as raízes da música brasileira, em uma de suas viagens pelo Brasil, conhece, na Bahia, Caetano Veloso, Maria Betânia e Gilberto Gil. Tornou-se conhecida em todo Brasil por interpretar, ao lado de Chico Buarque, a Banda, em 1966. Entre os membros do grupo Tropicalista, Nara grava em 1968 a canção *Lindoneia*, para o álbum manifesto *Tropicália ou Panis et circensis*. Com sua empolgante biografia, Nara destaca-se entre as cantoras de sua época, tendo uma trajetória exatamente igual à da Música no Brasil (NAVES, 2010).

A ambiência desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek foi o berço para o nascimento da Bossa Nova¹¹. Em suas palavras Naves (2001, p. 30) destaca: “A estética da bossa nova, com seu aspecto solar, harmonizava-se com o otimismo que marcou o governo Juscelino Kubitschek e sua utopia desenvolvimentista representada pela construção de Brasília, a ‘capital do futuro’”.

O ano de 1958 é tido como o marco inicial desse movimento, com a clássica gravação de João Gilberto para *Chega de Saudade*. Assim, João Gilberto não só marcaria o início deste novo estilo, como também se tornaria peça chave para a consolidação do estilo bossa-novista¹². A “batida” diferente de João Gilberto, as harmonias modernas e dissonantes de Tom Jobim e a poesia de Vinícius de Moraes se encontraram no LP *Canção do amor de mais* com Eliseth Cardoso.

Grandes músicos, letristas e intérpretes marcam esse estilo, bem como João Gilberto, Tom Jobim, Newton Mendonça, Carlos Lyra, Vinícius de Moraes, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli e Nara Leão, entre outros. A famosa “batida” unida à maneira de cantar à meia voz, com uma cronometragem perfeita e nenhuma ênfase emotiva marcaram as produções desse estilo.

¹¹ Estilo musical renovador cujo surgimento, em 1958, causou enorme polêmica e discussões a respeito da música popular brasileira. Com influências dos ritmos americanos *jazz* e *bebop*, a bossa-nova introduziu na música brasileira novos padrões de composição e interpretação e se popularizou, transformando-se em um elemento importante de exportação da cultura nacional.

¹² A bossa nova não se constituiu exatamente como um movimento, visto que os músicos e letristas que criaram o estilo bossa-novista não estiveram interessados em manifestar no sentido sociológico do termo, para assim liquidar uma estética ultrapassada e fundar uma inteiramente nova (NAVES, 2001).

Vai minha tristeza
 E diz a ela que sem ela não pode ser
 Diz-lhe numa prece
 Que ela regresse
 Porque não posso mais sofrer
 Chega de saudade
 A realidade é que sem ela
 Não há paz Não há beleza
 É só tristeza e a melancolia
 Que não sai de mim
 Não sai de mim
 Não sai
 Mas, se ela voltar
 Se ela voltar que coisa linda!
 Que coisa louca!
 Pois há menos peixinhos a nadar no mar
 Do que os beijinhos
 Que eu darei na sua boca
 Dentro dos meus braços, os abraços
 Hão de ser milhões de abraços
 Apertado assim, colado assim, calada assim
 Abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim
 Que é pra acabar com esse negócio
 De você viver sem mim
 Não quero mais esse negócio
 De você longe de mim
 Vamos deixar esse negócio
 De você viver sem mim.

A canção *Chega de Saudade*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, na interpretação de João Gilberto, em 1958, é composta de uma forma inteligente e criativa para o dito estilo. A canção se divide em duas partes claramente definidas, sendo a primeira de modo menor; associada à tristeza, e a segunda parte em modo maior associada à alegria. A letra introduz o tema da dor da separação e entra no modo maior cantando a esperança do retorno da mulher amada, enfatizado pelo verso “Mas se ela voltar”.

A Jovem Guarda surgida na década de 1960 tem como grandes expoentes Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Por sua vez, a Jovem Guarda desenvolveu uma temática de massa para o público. Influenciado pelo *rock'n roll*, o movimento possuía um imaginário de valores positivos, mantendo-se um vínculo de proximidade com a estética do *Beatles* e dos *Rollings Stones*.

Com o golpe militar de 1964, a participação político-social caracterizava as artes em geral e a música em particular. Tanto a Bossa Nova como a Jovem Guarda foram um tanto conformistas e menos transgressores, ou seja, entraram na ordem do discurso. Um novo tipo

de música passa a ecoar no Brasil pós 1964, compreende a MPB¹³, ou seja, a Música Popular Brasileira, engajada por artistas como Geraldo Vandré, Chico Buarque de Holanda, Elis Regina, Edu Lobo, entre outros. A MPB teve sucesso devido ao surgimento dos Festivais, produzidos pelas emissoras de televisão, tornando-se um movimento popular. A exibição dos festivais pela televisão “foi fundamental para constituir um público para essa música” (VILARINO, 1999, p. 19).

Entre as várias definições para a MPB, destaca-se: música de protesto, música dos festivais, música politicamente engajada, Moderna Música Popular Brasileira, ou MMPB e enfim, MPB. O que chama atenção nesse movimento é a forte veia ideológica constituída nas canções, uma vez que a conjuntura político-social contribuía para a constituição de um discurso de denúncia à censura e aos atos ditatoriais, produzindo um interdiscurso dos dilemas nacionais. A nação cantava seu triste presente preto e branco.

Merecem destaque composições como *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré, *Roda Viva*, *Apesar de você* e *Cálice* de Chico Buarque, *O bêbado e o equilibrista*, de João Bosco e Aldir Blanc; interpretado por Elis Regina. A canção *Sinal fechado*, composição de Paulinho da Viola, caracteriza a impossibilidade de diálogo diante da instauração do AI-5.

A MPB é, antes de mais nada, uma música que carrega a possibilidade da mudança e do sonho, no qual as metáforas indicam onde chegar: um Brasil livre. Naquele contexto, mesmo a denúncia já representava uma ousadia, e, além de artistas, os compositores e intérpretes da MPB eram também agentes do seu tempo, que mesmo estando sobre vigilância, posicionaram-se criticamente num dos momentos mais duros de nossa história.

Os festivais revelaram grandes nomes para a música nacional como: Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, o grupo Os Mutantes, Tom Zé, entre outros. Todos esses representavam uma nova forma de fazer música - a Tropicália - criado, pois, em 1968, o Movimento Tropicalista: colorido, multiforme que propunha um novo modo de fazer arte no Brasil, de se pensar seu povo e suas atitudes. O movimento de contracultura, com suas “bananas ao vento” e a “força tropical”, criou um novo panorama artístico-cultural no Brasil.

¹³ É importante destacar o significado da sigla “MPB”, ou mesmo historicizá-la. Sabemos que o termo, popularmente é utilizado para generalizar toda a produção musical do Brasil até então. Todavia, a sigla MPB representa um movimento dentro da música brasileira, iniciada num momento em que se instaurava uma ditadura no país. É conhecida como música de protesto ou moderna música brasileira. (VILARIANO, 1999, pp. 18-19).

Diferente da Bossa Nova, o Tropicalismo assume uma postura de movimento. A *tropicália*, som universal, música pop ou simplesmente *Tropicalismo*, como movimento cultural, vem transcender os limites até então postos para a música, atingindo a moda, o comportamento e a arte já existentes no Brasil. Nas palavras de Naves (2010) o tropicalismo constrói uma “desconstrução do gênero canção” uma vez que o movimento atuou massificamente na música brasileira, em questões estéticas ou confinadas ao âmbito da canção popular. Segundo Naves (2001, p. 47) “Havia uma predisposição, por parte dos músicos que inauguraram a tendência, de pensar criticamente a arte e a cultura brasileiras. Ao agirem desta forma, fizeram da canção popular o *locus* por excelência do debate entre diferentes linguagens: musicais, verbais e visuais”. Tal afirmação pode ser explicada através da presença de diversos campos da arte no Tropicalismo. Dizer que o Movimento Tropicalista resume-se apenas à música de modo geral, é uma errônea afirmação. Participaram do movimento poetas (Torquato Neto e Capinam), músicos eruditos (Rogério Duprat e Júlio Medaglia) e de extração popular (Caetano, Gil, Tom Zé e Os Mutantes). Os músicos tropicalistas mantinham um diálogo com as artes visuais, destacando a interação entre os artistas plásticos Rogério Duarte, Rubens Gerchman¹⁴ e Hélio Oiticica. Este último, realiza em 1967 uma exposição, “Nova Objetividade Brasileira”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, apresentando a instalação *Tropicália*, uma obra que explorava o ambiente mostrando uma imagem obviamente brasileira ao contexto atual (naquela época) e as manifestações em geral da arte nacional. A obra de Oiticica serviu de inspiração para nomear o movimento e seus integrantes.

O fazer discursivo tropicalista também possibilita uma ligação próxima com a sétima arte – o cinema. O cinema dos anos 1960, em especial os filmes de Glauber Rocha, se alinhavam com a visão dos Centros Populares de Cultura – CPCs, de uma arte popular revolucionária. As produções *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), serviram de inspiração para que Caetano moldasse os alicerces do Movimento Tropicalista, assim como a peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, apresentada em outubro de 1967, no Teatro Oficina, dirigida por José Celso Martinez Corrêa. Caetano (2008, p. 123) afirma que “toda aquela coisa de *Tropicália* se formulou dentro de mim no dia em que eu vi *Terra em*

¹⁴ A obra mais famosa de Gerchman, *Lindonéia*, a *Giocanda do Subúrbio*, de 1966, foi a inspiração para uma música tropicalista de Caetano Veloso, intitulada com o nome de *Lindonéia*, fazendo uma perfeita intertextualidade com obra de Rubens Gerchman. A canção aborda a violência da vida cotidiana nas cidades brasileiras e como isso, afetava as pessoas não diretamente envolvidas na contestação do regime. *Lindonéia*, de Caetano, “desaparece” misteriosamente na agitação da cidade do Rio de Janeiro (DUNN, 2009).

transe”. Nas palavras de Dunn (2009, p. 108) “de fato, a Tropicália só se consolidou como um movimento no campo da música popular. Terra em transe, de Glauber Rocha, O rei da vela, do Teatro Oficina, e a instalação Tropicália, de Oiticica, foram identificados como tropicalistas apenas depois do surgimento do movimento musical”.

A Tropicália é atitude. Não era apenas necessário cantar o diferente, mas de forma diferente. As apresentações em palco eram compostas por vestuários antes nunca utilizados por cantores. Os tropicalistas buscavam um afastamento do padrão utilizado para se apresentar, negando o tradicional preto e branco formal, para assumirem um psicodelismo extremamente colorido e diferente, unindo o caçula ao moderno. As apresentações coloridas e diferentes dos tropicalistas, sempre inovando em seus figurinos eram necessárias, pois acreditavam que a roupa também deveria “falar” sobre a canção. Foi fundamental entender que as roupas, as cores, os gestos irreverentes faziam parte do discurso musical. O Tropicalismo cumpriu com sua função, acabou por lançar moda no Brasil, conforme notamos na seguinte imagem:



Figura 4: “Turquesa, laranja, maravilha e verde-amarelo seriam as cores da moda, usadas pelas mulheres em vestidos pelo meio das pernas se abrindo em grandes rodas. Laquê, litros de laquê, para todas as mulheres fazerem grandes penteados”. Nelson Mota, no Última Hora (1968 in: CALADO, 1997, p. 177)

Segundo Dunn (2009, p. 132) “Todas as músicas tropicalistas são marcadas por uma ambivalência similar em relação à mídia de massa e ao consumismo”. Sendo assim, a mídia valendo-se da vinculação do Movimento Tropicalista nos Festivais da MPB, bem como de seus programas televisionados, comercializou a moda tropicalista para homens e mulheres. O tropicalismo esteve diretamente ligado à cultura de massa consumista. Gilberto Gil destaca: “No palco, a minha roupa faz parte do repertório. Isto é importante: espetáculo. [...] O arranjo

é como uma roupa, a apresentação é uma parte integrante do espetáculo, o espetáculo é o espetáculo”.¹⁵

A Tropicália possui um caráter inclusivo. Ao contrário das demais vanguardas musicais, estilos e movimentos anteriores, que geralmente rompiam com a tradição, o Tropicalismo versou sobre a união entre o antigo e o novo, o velho e o arcaico, do berimbau à guitarra elétrica. No Movimento Tropicalista a tradição musical popular é valorizada, embora que se faça de forma diferente a presença dos seus elementos culturais na constituição do movimento.

Comungando dos ideais modernistas, os tropicalistas conscientes de que o Brasil é rico culturalmente, tornam “rico” o que esteticamente era considerado “pobre”, como o rock estrangeiro, o *kitsch*¹⁶, os sambas-canções, os boleros, ampliando-se, pois, uma concepção de “riqueza cultural”: na formação de uma estética musical sofisticada o até então “pobre” passa a ser precioso. A sofisticação fica presente na composição dos arranjos, na elaboração das canções, nas performances, figurino e nas capas dos LPs sempre com fortes tonalidades. Vejamos:



Figura 5: Capas dos LPs *Tropicalia, ou Panis et circencis* e *Caetano Veloso*, ambos de 1968.

Fonte: Parangolés de Hélio Oiticica, cf.: DUNN (2009, p. 127).

¹⁵ Gil está falando de vaies e festivais, *Jornal da Tarde*, 28 set. 1968; reproduzido em Gil, Gilberto Gil, p. 33.

¹⁶ Termo de origem alemã empregado nos estudos de estética para designar uma categoria de objetos vulgares, baratos, de mau gosto, sentimentais, que copiam referências da cultura erudita sem critério e sem atingirem o nível de qualidade de seus modelos, e que se destinam ao consumo de massa.

Convém destacar que o Movimento Tropicalista soube “devorar” e assumir a poética de Oswald de Andrade¹⁷. Para Christopher Dunn (2009, p. 96), “Os tropicalistas se sentiam particularmente atraídos pela noção de antropofagia de Oswald, como uma estratégia de devorar criticamente as tecnologias e os produtos culturais estrangeiros a fim de criar uma arte, ao mesmo tempo, local e cosmopolita.” Caetano afirmou que “a ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos ‘comendo’ os Beatles e Jimi Hendrix” (VELOSO, 1997, p. 247). Os tropicalistas procuraram manter uma relação entre o passado e o presente culturais do Brasil, tratando com amor e humor diferentes situações do cotidiano. Os LPs *Tropicalia, ou Panis et circencis* e *Caetano Veloso*, ambos de 1968, operam com os regionalismos e situações da vida urbana. Bebendo do cálice do antropofagismo oswaldiano, as importações culturais estão presentes sem qualquer temor de descaracterização de uma suposta pureza nacional, uma vez que a cultura brasileira é rica e pujante o suficiente para “deglutir” tudo que possa vir de fora.

Assim sendo, a guitarra elétrica assume para os tropicalistas uma atitude política e responsiva. De acordo com Naves (2001, p. 50), “A guitarra ajuda a compor o espetáculo de roupas colorida, cabelos encaracolados e apresentação cênica movimentada e parodisiaca, que se configura, para a época, como ‘excêntrico’. Por outro lado, [...] levada à cena tropicalista, a guitarra aparece como símbolo de movimento cultural”. Ao incluírem Os Mutantes (Arnaldo Dias Batista, Sérgio Dias Batista e Rita Lee) em suas apresentações, os tropicalistas assumem explicitamente o rock. Caetano Veloso, no III Festival da MPB, concorre com *Alegria, alegria*, acompanhado por um conjunto de rock, os argentinos Beat Boys.

Para além do rock, os tropicalistas fazem ressuscitar Vicente Celestino, considerado à época, o modelo de mau gosto, Abelardo Barbosa – o Chacrinha, símbolo tropicalista e veneram um grande ídolo: Luis Gonzaga. Os tropicalistas assumem uma diferença, uma ruptura, pois não possuem uma forma fechada de música para o movimento, mas inauguram uma forma aberta à novas introduções. Assim, assimilando todas as tendências, do brega ao *cool*, do nacional com o estrangeiro, do erudito ao popular, unindo o rural e o urbano e assim por diante, os tropicalistas contemplam, em sua estética, todos os elementos musicais para transmitir sua mensagem. Fato interessante acontece no aproveitamento entre as coincidências rítmicas entre o rock e o baião para a formulação de muitos arranjos para as canções tropicalistas, um aspecto observado por Gilberto Gil.

¹⁷ Cf.: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. 2 ed. São Paulo: Globo, 2003.

Por fim, a atitude tropicalista de anarquização também caminha para uma atitude política, porém, uma atitude política sem direitas ou esquerdas, moldada à critérios tropicalistas. Nessa postura ambígua, os baianos Gil e Caetano, assumiram posições políticas importantes: Caetano, no III Festival Internacional da Canção, no Rio de Janeiro, em 1968, profere discurso aos jovens estudantes de esquerda, que na época, pouco se importavam com o direcionamento político do país. Na ocasião, Caetano interpretava a canção *É proibido proibir*, seu discurso ficou marcado na história política e musical do Brasil. Gilberto Gil por sua vez, era o mais envolvido com a música dita de protesto e com as tradições nordestinas. O LP de Gil, em 1967, apresentava canções sobre a vida social, religiosa e cultural do Nordeste rural, o que podemos observar nas canções *Viramundo* (Gil-Capinam) e *Procissão* (Gil). A canção *Miserere Nobis*, do LP manifesto, *Tropicalia, ou Panis et circensis*, também realça esse caráter de Gil.

As resistências de Gil e Caetano, todas caracterizadas pelo anarquismo tropicalista, compostas no campo da moral e da política, resultaram na prisão de ambos e o exílio seguinte. Naves destaca:

Os dois músicos excederam os limites de transgressão cultural ao se apresentarem junto com os Mutantes, em 1968, na Sucata, boate da Zona Sul do Rio de Janeiro. Vestidos com roupas de plástico verde e negro, entremeavam trechos do Hino Nacional em suas músicas, faziam coreografias deitados no chão e expunham um estandarte do artista plástico Hélio Oiticica com o rosto de Cara de Cavalo, bandido conhecido, com a inscrição “Seja marginal, seja herói”. O espetáculo foi suspenso e a boate [...] fechada. Segundo Caetano, o episódio teria “terríveis conseqüências” a médio prazo. Obviamente, refere-se à sua prisão (NAVES, 2001, pp. 56-57)

O movimento é paralisado com a saída de Caetano e Gil da cena nacional. Há um último momento, em que Gil ironiza com o samba *Aquele Abraço*, despedindo-se do povo brasileiro em julho de 1969, no Teatro Vila Velha, em Salvador. Alguns membros como Gal Costa, Tom Zé e Nara Leão deram continuidade ao movimento, porém menos anárquico e efervescente. Muitos intérpretes e compositores formam uma herança tropicalista, por personificarem o modo de resistência da época, em fazer emergir novos sons, novas cores, novas ideologias até então silenciadas, como aconteceu com o grupo Novos Baianos, Raul Seixas, Ney Matogrosso¹⁸ entre outros.

¹⁸ Numa das apresentações do espetáculo *Momento 68*, ao ver Caetano cantar vestido com um extravagante modelo cor-de-rosa, o jovem Ney de Souza Pereira decidiu naquela noite que faria o que pudesse para vencer como artista. Quatro anos mais tarde, o rapaz do interior mato-grossense já era conhecido em todo país como Ney Matogrosso (CALADO, 1997, pp. 204-205)

Esse breve percurso histórico da música brasileira apresentado acima foi necessário para que pudéssemos entender como as canções são edificadas mediante essas condições de produção. É de fundamental importância entender que seus efeitos de sentido conduzem a novos gestos e novas configurações do poder.

No capítulo seguinte iremos analisar duas canções do Movimento Tropicalista, presentes em dois LPs gravados na época em que o movimento eclodiu: *Caetano Veloso*, de 1967 e *Tropicália ou Panis et Circencis*, de 1968. No primeiro analisaremos as canções *Tropicália*, de autoria de Caetano Veloso; no segundo, *Miserere Nobis*, de Gilberto Gil e Capinam. Com base na perspectiva discursiva procuramos investigar os procedimentos de poder e resistência constituídos na linguagem materializada nos movimentos artístico-culturais surgidos na época da Ditadura Militar no Brasil.

III – A IRREVERÊNCIA DAS CANÇÕES TROPICALISTAS: MOVÊNCIAS DE SENTIDO MARCADAS NO (RE)DIZER

Caetano Veloso

Sem Qualificação

Informação reservada de 10.10.68 relata as provocações que caracterizaram uma ameaça de desmoralização da Revolução de 31 de março, partida dos mais diferentes setores, incluindo o meio artístico, os intelectuais, a imprensa e alguns elementos da oposição, inclusive o epigrafeado, que exibiu na Guanabara, cantara o Hino Nacional Brasileiro em ritmo tropicalista¹⁹.

3.1 Tropicalistas: vigiados e “punidos”

No capítulo primeiro, apresentamos um breve histórico da AD, bem como destacamos a disciplina do poder, suas relações e manifestações, teoricamente defendida do Michel Foucault e o estudo do silêncio enunciados por Eni Orlandi. No capítulo segundo, expomos um percurso histórico da música no Brasil, num recorte entre o estilo Bossa-nova e o movimento Tropicalista. Evidenciamos ainda no capítulo segundo o que configurou a ditadura militar entre os anos de 1964 e 1988, destacando o surgimento de movimentos artístico-culturais surgidos à época. No presente capítulo, nos prestaremos a analisar duas canções do movimento Tropicalistas, verificando nelas, movências de sentido, e relações de poder e resistência.

Os tropicalistas sacudiram o ambiente musical e cultural do Brasil. A “explosão” tropicalista conseguiu transformar uma música esteticamente ligada ao tradicionalismo da canção, como também, ao nacionalismo dos movimentos ligados à esquerda, para uma universalização da linguagem da MPB, incorporando nela, elementos da cultura hippie, conseguiu revolucionar a música nacional em seus múltiplos gêneros.

Tal manifestação, vivida numa conjuntura em que eram proibidos aos brasileiros seus direitos, numa censura imposta pelo AI-5, as mais diversas manifestações artísticas foram no silêncio e nas inúmeras formas de dizer sua única via de protesto. Assim ocorreu com os interpretes e músicos da MPB (com as músicas de pro inicialmente), bem como com os

¹⁹ Documento Inf 50-z-9-6456. Arquivo do DOPS. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

tropicalistas, que através da anarquia carnavalesca do seu movimento, denunciavam o Brasil ditatorial.

A epígrafe deste capítulo, leitura permitida com a abertura dos arquivos do Departamento de Ordem política e Social – DOPS, apresenta o depoimento de “informante”, que segundo ele, Caetano Veloso pretendia desmoralizar a “revolução” através da sua interpretação do Hino Nacional em ritmo tropicalista, com berimbaus e guitarras. Nesta informação, Caetano é visto como amoral, alguém sem nacionalismo, pois, ao fichá-lo como alguém sem qualificação, tentavam deslegitimar sua condição de artista. Em *A MPB em movimento: música, festivais e censura*, Vilarino destaca:

Assim como o Hino Nacional permite interpretações distintas, a “ameaça de desmoralização da Revolução” e, portanto, o perigo de desordem, deve-se menos à existência de uma ordem e desordeiros mas, antes, à existência de ordens distintas, ou, interpretações diferentes da realidade. (VILARINO, 1999, 79)

A manifestação suprema do poder, exercido pelo AI-5, tendo controlado a oposição política e os ataques mais diretos da imprensa, procurava agora atingir a cultura, espaço no qual havia formas de resistência, lugar em que se conseguia aglutinar artistas e intelectuais. Segundo Caetano Veloso:

Entre 64 e 68 o movimento cultural brasileiro não apenas intensificou-se: ele tomou uma feição ainda mais marcadamente esquerdista por unir autores, atores, cantores, diretores, peças, filmes e público numa espécie de resistência do espírito contra a ditadura. (VELOSO, 1997, p. 315)

Entre as manifestações culturais, a música era vista em particular, como espaço possível de resistência e subversão. Os principais idealizadores do movimento tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil, em 27 de dezembro de 1968, são detidos em São Paulo, a princípio para prestarem depoimento, saindo depois de cinco meses depois, soltos e “aconselhados” a deixar o país. Do exílio em Londres, voltariam apenas três anos depois:

Quase cinco meses depois, acompanhados por suas mulheres, Caetano e Gil estavam juntos de novo no aeroporto do Rio de Janeiro, para deixarem de vez o país. Foi a forma que conseguiram, devidamente autorizado pelos militares, de se livrarem da prisão domiciliar. Um agente da Polícia federal, que fez questão de acompanhá-los até o avião, transmitiu com uma evidente dose de irritação o adeus das autoridades brasileiras: “Não voltem mais a este país. Se voltarem, saiam do avião diretamente para a Polícia Federal, para nos poupar o trabalho de procurá-los”. (CALADO, 2010, 19)

O que levou Caetano e Gil aos quartéis do exército brasileiro? Sua anarquia tropicalista? Ousadia ou atitude? As canções? Tudo neles incomodava os militares, mas de

modo especial, suas canções desmascaram a cara do Brasil em um de seus momentos históricos mais sombrios. A materialidade linguística presente nas canções constrói um panorama dessa época, onde a única forma era fazer das palavras, novas palavras, do silêncio, o grito. Ressignificando os ditos, as canções tornaram-se a única forma de resistência ao poder disciplinador da ditadura militar. Nos dois tópicos seguintes, analisaremos as canções procurando visualizar tais aspectos, à luz dos pressupostos teóricos da AD apresentados no primeiro capítulo deste trabalho.

3.2 Os ditos da canção *Tropicália*

Os tropicalistas utilizaram estratégias em seus textos, como citações, intertextualidade – aludindo, em suas canções, outros textos poéticos ou musicais, para construir efeitos de sentido em uma dada condição de produção. Por vezes utilizavam de elementos do material cultural desprezado pelos grandes compositores, em outro momento lançaram mão de informações “elevadas”, provenientes da poética erudita. Recorreram, também, à paródia e ao pastiche²⁰, tanto questionando os elementos da tradição cultural, como lidando carinhosamente com eles. A intervenção de Caetano Veloso na cena cultural do país foi criticada pela sua liberdade e expressividade. Dois LPs, ambos lançados em 1968, caracterizam o movimento tropicalista: *Caetano Veloso e Tropicália ou Panis et Circencis*. Deste primeiro, analisaremos a canção *Tropicália*, símbolo do movimento.

A conjuntura repressiva fez Caetano “camuflar” o sentido das palavras, escondendo sua ideologia e suas críticas atrás das metáforas, das novas palavras que retomam sentidos outros. O título da canção faz referência à instalação de Hélio Oiticica. Em *Brutalidade Jardim* (2009), Dunn (2009) destaca sobre o termo “Tropicália”:

O termo era rico em conotações, pois brincava com imagens do Brasil como um “paraíso tropical” que remontava a carta de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal em 1500, relatando a “descoberta” do Brasil. Depois da independência do país, os românticos de meados do século XIX celebravam a paisagem tropical da nação como um símbolo distintivo do Brasil em relação à Europa. A designação também remontava ao “luso-tropicalismo”, uma teoria desenvolvida por Gilberto Freyre nos anos 40 exaltando o empreendimento colonial português nos trópicos. Para os tropicalistas do final dos anos 60, essas representações oficiais do Brasil

²⁰ Pastiche é definido como obra literária ou artística plagiada de outra imitando abertamente o estilo de outros escritores, músicos, pintores, etc. (FERREIRA, 2010, p. 568).

proporcionavam amplo materialismo cultural para uma apropriação irônica. (DUNN, 2009, p. 95)

Os tropicalistas criticavam certas formas de nacionalismo cultural, uma vez que dialogavam com o antropofagismo oswaldiano, como também criticavam o Brasil arcaico e subdesenvolvido, silenciado pela imposição dos atos institucionais. Caetano mais tarde considera que a canção *Tropicália* promovia um “nacionalismo agressivo” em oposição do “nacionalismo defensivo” da esquerda antiimperialista (VELOSO, 1994, p. 101).

À medida que forças linha-dura entre os militares ganhavam ascendência no regime, cada vez mais exercendo um poder controlador e disciplinador, os artistas e intelectuais encontraram na arte, uma forma de manifestar sua ideologia.

A letra de *Tropicália* forma uma montagem fragmentada de eventos, emblemas, ditados populares e citações musicais e literárias. Sem fazer ligações diretas, o tema mais evidente da canção é Brasília, símbolo da modernização desenvolvimentista que se tornou o centro político e administrativo do regime militar:

Sobre a cabeça os aviões
Sob os meus pés os caminhões
Aponta contra os chapadões
Meu nariz
Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento
No planalto central do país
Viva a Bossa, sa, sa
Viva a palhoça, ça, ça, ça, ça
Viva a Bossa, sa, sa
Viva a palhoça, ça, ça, ça, ça
O monumento
É de papel crepom e prata
Os olhos verdes da mulata
A cabeleira esconde
Atrás da verde mata
O luar do sertão
O monumento não tem porta
A entrada é uma rua antiga
Estreita e torta
E no joelho uma criança
Sorridente, feia e morta
Estende a mão
Viva a mata, ta, ta
Viva a mulata, ta, ta, ta, ta
Viva a mata, ta, ta
Viva a mulata, ta, ta, ta, ta
No pátio interno há uma piscina
Com água azul de amarelinha
Coqueiro, brisa e fala nordestina
E faróis

Na mão direita tem uma roseira
Autenticando eterna primavera
E no jardim os urubus passeiam
A tarde inteira entre os girassóis
Viva Maria, ia, ia
Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia
Viva Maria, ia, ia
Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia
No pulso esquerdo o bang-bang
Em suas veias corre
Muito pouco sangue
Mas seu coração
Balança um samba de tamborim
Emite acordes dissonantes
Pelos cinco mil alto-falantes
Senhoras e senhores
Ele põe os olhos grandes
Sobre mim
Viva Iracema, ma, ma
Viva Ipanema, ma, ma, ma ,ma
Viva Iracema, ma, ma
Viva Ipanema, ma, ma, ma ,ma
Domingo é o fino-da-bossa
Segunda-feira está na fossa
Terça-feira vai à roça
Porém...
O monumento é bem moderno
Não disse nada do modelo
Do meu terno
Que tudo mais vá pro inferno
Meu bem
Que tudo mais vá pro inferno

Meu bem
 Viva a banda, da, da
 Carmem Miranda, da, da, da, da

Viva a banda, da, da
 Carmem Miranda, da, da, da, da

Num primeiro momento, a canção é introduzida com uma paródia à Carta de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal: “Quando Pero Vaz de Caminha descobriu que as terras brasileiras eram férteis e verdejantes, escreveu uma carta ao rei: ‘Tudo que nela se planta, tudo cresce e floresce’. E o Gauss da época gravou”. Júlio Medaglia, regente e arranjador da canção, decidiu incorporar à paródia sons “primitivos” de tambores, sinos, assobios, que lembravam os sons das aves, seguindo do som orquestral de metais e cordas, criando um caráter épico para a canção.

A música é narrada em primeira pessoa, no singular, como um sujeito ativo no processo de construção desse cenário, “os meus pés, eu oriento, eu organizo, eu inauguro”, deixando claro que seu posicionamento é bem próximo dos acontecimentos políticos da época. Na primeira estrofe, os versos: “Sobre a cabeça os aviões/ Sob os meus pés os caminhões/ Aponta contra os chapadões/ Meu Nariz”, introduzem a ideia de vigilância, construindo um ambiente de guerrilha, sobre o céu e na terra. O poder supremo dos militares opera sobre “os caminhões”, metáfora direcionada ao povo, pisado e humilhado. A atitude de “apontar sobre o nariz” indica para um discurso militarista - “Brasil: Ame-o ou deixe-o” - deixando clara uma materialidade linguística utilizada, remoldando os dizeres, ressignificando as palavras: não se fala em povo, mas em caminhões.

No refrão “Viva a bossa, sa, sa/ Viva a palhoça, ça, ça, ça, ça”, nota-se uma associação fonética entre palhoça e palhaço, figurativizando o povo brasileiro, manipulado pelo poder supremo dos militares. A escolha do enunciado palhoça disfarça a crítica e a repetição fonética simboliza a gargalhada irônica de um poder revestido de panoptismos.

À medida que o narrador aproxima-se da entrada desse monumento futurista retratado na música, na segunda estrofe, verificamos a dificuldade para esse acesso “O monumento não tem porta/ A entrada é uma rua antiga/ Estreita e torta”, ou seja, o “monumento” – o Palácio do Planalto, sede do governo federal em Brasília, não tem porta, por isso ninguém pode entrar, ou mesmo protestar, pois o acesso é difícil, sendo reservado àqueles que manobram o poder. Com isso percebemos que o poder é inacessível ao povo. Embora o Palácio do Planalto seja conhecido como “a casa do povo”, poucos tem esse privilégio de habitar essa casa. A porta é um termo polissêmico: a entrada real do povo, a liberdade da palavra, a da censura.

Fechada ou aberta, ou ainda sem porta, os cantores, compositores de modo geral, sempre utilizaram de metáforas.

A “mulata de olhos verdes” representa as belezas do Brasil escondidas pela cabeleira, atrás da verde/mata, que faz referência, também, ao exército. Nos não ditos, temos uma referência aos militares torturavam àqueles que se opunham à ditadura. Percebemos o jogo discursivo: as belezas do Brasil progressista, do futebol, das mulatas, serviam como um contra-discurso para mascarar a realidade da época.

Outras formas de reconstruir os sentidos das palavras são expressas nos seguintes versos: “E no joelho uma criança/ Sorridente, feia e morta/ Estende a mão”. Ou seja, livre de qualquer censor, bem como de qualquer punição, os versos fazem referência ao nordeste. A palavra “joelho” é o nordeste, tomando por base o mapa do Brasil, pois focaliza a parte onde se encontra essa região lembrando, assim, o formato de um joelho dobrado.

O discurso da denúncia social aparece quando destaca as crianças que morrem de fome na região nordeste, esquecidas pelo governo, oprimida gente que sofre com a imposição do poder. O refrão dessa estrofe alude à imposição das formas de controle da sociedade por meio da violência: “Viva a mata, ta, ta/ Viva a mulata, ta, ta, ta, ta”, a repetição da sílaba “ta” nos lembra o som das metralhadoras, símbolo da morte através do genocídio, algo comum na ditadura, embora nem sempre assumida mesmo nos dias atuais. Percebemos um resgate da memória, interdiscursos que retomam o período de mortes provocadas pelas duas grandes guerras mundiais, nas quais o interesse pelo controle total se concentrava explicitamente nas mãos dos governantes militares. Na música, vemos que era preciso estar atendo, há uma alerta para uma guerra.

Ao longo das estrofes os aspectos ideológicos vão sendo materializados: criticar, denunciar de forma obscura. Na terceira estrofe, novamente são feitas alusões à Brasília “No pátio interno há uma piscina/ Com água azul de Amaralina”, construindo uma ambiência à Praça dos Três Poderes. Em “Na mão direita tem uma roseira/ Autenticando eterna primavera”, vemos que essa rosa exalta as belezas naturais, à flora brasileira, uma vez que entre os militares, há uma “eterna primavera”, na qual todos são felizes. O enunciado também faz menção à natureza para projetar uma imagem de eterno paraíso, fazendo uma releitura do período de colonização Brasil, na qual os portugueses teriam “encontrado” o “paraíso perdido”. “Os urubus que passeiam no jardim” caracterizam tanto os políticos subordinados pelos militares, ou mesmo, controlados pelo poder ditador, “entre os girassóis”, ou seja, entre

os brasileiros, pois girassóis lembram a tropicalidade. O refrão dessa estrofe “Viva Maria, ia, ia/ Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia” simboliza o povo sofrido: o termo “ia” substitui “ai”, que simboliza dor, um grito de dor, perceptível apenas aos ouvidos da AD.

E os mecanismos de resistência mediados pela arte, no caso a música, não se esgotam. Com base na leitura discursiva, vemos que a quarta estrofe ressurgiu denunciando de modo ainda mais direto. A denúncia é feita ao alvo que seria o militar ditador: “No pulso esquerdo o bang-bang/ Em suas veias corre muito pouco sangue” constrói a imagem do presidente militar na sua falta de sensibilidade, que pouco se importa com o país e sim, em manter seu poder. Vejamos os versos “Mas no seu coração/ Balança um samba de tamborim”. Eles mostram que, apesar da conjuntura político-social do país, o militar comemora sua posição de ditador. Os mecanismos de interdição que mantêm o poder são retratados através dos versos “Emite acordes dissonantes/ Pelos Cinco mil alto-falantes/ Senhoras e senhores/ Ele põe os olhos grandes/ Sobre mim”, que indicam esse estado de constante vigilância, bem como punição àqueles que tentam transgredir ao poder ditatorial.

Há uma ordem clara e todos a conhecem, pois esse poder “emite em acordes dissonantes, através dos cinco mil alto-falantes”, ou seja, trata-se de um poder central, que do alto, tudo vê, tudo controla, a medida que todos são conscientes que estão sobre esse estado de vigilância: “Ele põe os olhos grandes sobre mim”. É evidente nesses versos a voz dos perseguidos, dos sujeitos silenciados que, moldados a um sistema ditatorial, calam-se diante das diversas formas de vigilância impostas à sociedade. No refrão desta estrofe, encontramos as figuras nacionalistas de “Iracema”, de José de Alencar e “Ipanema”, referência a Vinícius de Moraes, utilizando da última sílaba das palavras – “ma”, formando, assim, foneticamente o adjetivo “má”, utilizado para caracterizar a péssima administração pública da ditadura militar.

Por fim, a quinta estrofe da canção enfatiza o povo brasileiro, suas dores, alegrias, seu trabalho, a vida de um povo que enfrenta uma semana de trabalho, mas que encontra na cultura, motivos para sorrir: “Domingo é o fino-da-bossa/ Segunda-feira está na fossa/ Terça-feira vai a roça”. O uso do conectivo “Porém...” no quarto verso da estrofe, indica a oposição entre o trabalhador e os militares. É visível o silenciamento desse sujeito: “Não disse nada do modelo/ Do meu terno”. A expressão “não disse nada” representa esse estado de silêncio imposto pela ditadura (AI5), que “amordaça” a voz daqueles que tentam transgredir através das torturas, da punição.

Finalizando a estrofe, são introduzidas três figuras emblemáticas da cultura nacional, satirizando o conflito da música popular pós-1964 entre a segunda geração da bossa-nova e as estrelas do rock da jovem guarda: a primeira, citada através da intertextualidade é Roberto Carlos, com os versos “Que tudo mais vá pro inferno/ Meu bem”, num desabafo de quem não mais suporta o regime; a segunda figura é Chico Buarque, enfatizado com a expressão de Ronnie Von, “Viva a banda”. A canção *A Banda*, de Chico Buarque, primeiro lugar do II Festival da MPB em 1966 e por fim, a figura brasileira que se tornou internacional: Carmem Miranda. O jogo fonético na estrofe funciona como uma espécie de grito, que clama por justiça: a repetição da sílaba “da” nos remete à forma verbal “dar”, funcionando, discursivamente como uma exigência, uma necessidade coletiva de justiça.

Com base nas lentes ideológicas do discurso, vemos que a canção aponta para a ideologia do grupo tropicalista, contemplada através do sentido atribuído às palavras e seu processo de constituição de discursivização. O discurso de Caetano soa como uma crítica à ditadura militar e à falta de liberdade de expressão dos artistas e intelectuais da época. Vale destacar que as condições de produção na época eram restritas, e uma vez sendo construída essa canção sem as estratégias de mascaramento, os censores iriam vetar e impedir sua circulação. Não podemos esquecer de destacar o brilhante jogo fonético nos refrões, mesclando com a sonoridade, musicalidade e crítica.

O jogo metafórico, perfeitamente utilizado por Caetano na canção, embora “silenciados”, funcionam como um mecanismo de resistência, em meio a um silêncio local. No entanto, os tropicalistas, também atuam com panoptismo, pois estão também “sobre a torre de comando”, vigiando os militares e guardando a sociedade. As canções são, pois, formas de poder, afinal, o poder não é sempre ligado ao mal, não é uma voz que diz não, o poder induz ao saber, ao conhecimento.

A seguir vejamos outra música que retrata bem o momento ditatorial por meio de estratégias ideológicas e mecanismos de resistência.

3.3 *Miserere Nobis* sempre

A canção *Miserere Nobis* (1968), termo em Língua Latina, que em Língua Portuguesa significa “misericórdia de nós”, composta por Gilberto Gil e Capinam, foi lançada no disco-manifesto *Tropicália, ou Panis et Circencis*, em 1968. Sendo a primeira canção desse álbum, funciona como música de protesto, atuando em forma de resistência contra a ditadura, como também realizando uma contraposição de dogmas que evocam uma ordem discursiva da Igreja. Em *Brutalidade Jardim* (DUNN, 2009, pp. 90-91) Gil explica as canções tropicalistas: “é a música que consegue se comunicar – dizer o que tem a dizer – de forma simples e como um cartaz de rua, [...]. A canção é apresentada de maneira tão objetiva que, em poucos versos e usando recursos musicais e montagens de sons, consegue dizer muito mais do que aparenta”, caracterizando a *tropicália* como uma música de alcance popular, de apelo às massas e com eficácia comunicativa.

Em geral, as canções do álbum-conceito *Tropicália, ou Panis et Circencis* aludem a um contexto geral de violência política nas áreas urbanas. *Miserere Nobis* critica os mecanismos ideológicos e coercivos que sustentam as estruturas de desigualdade social no Brasil, bem como deixa exposto o caráter da resistência a esses modos de coerção.

Miserere-re nobis	Derramemos vinho no linho da mesa
Ora, ora pro nobis	Molhada de vinho e manchada de sangue
É no sempre será, ô, iaia	
É no sempre, sempre serão	Miserere-re nobis
	Ora, ora pro nobis
Já não somos como na chegada	É no sempre será, ô, iaia
Calados e magros, esperando o jantar	É no sempre, sempre serão
Na borda do prato se limita a janta	
As espinhas do peixe de volta pro mar	Bê, rê, a – Bra
	Zê, i, lê – zil
Miserere-re nobis	Fê, u – fu
Ora, ora pro nobis	Zê, i, lê – zil
É no sempre será, ô, iaia	Cê, a – ca
É no sempre, sempre serão	Nê, agá, a, o, til – ao
Tomara que um dia de um dia seja	Ora pro nobis
Para todos e sempre a mesma cerveja	
Tomara que um dia de um dia não	
Para todos e sempre metade do pão	
Tomara que um dia de um dia seja	
Que seja de linho a toalha da mesa	
Tomara que um dia de um dia não	
Na mesa da gente tem banana e feijão	
Miserere-re nobis	
Ora, ora pro nobis	
É no sempre será, ô, iaia	
É no sempre, sempre serão	
Já não somos como na chegada	
O sol já é claro nas águas quietas do mangue	

A introdução da canção, utilizada pelo maestro Rogério Duprat, lembra os acordes de um órgão de igreja, comumente visto em rituais sagrados como a missa ou culto. Esse som é interrompido pelo som de uma campainha de bicicleta, seguido do barulho de uma guitarra elétrica. No final da canção, após o soletrar das palavras Brasil, fuzil e canhão, Duprat utilizou efeitos sonoros de tiro de canhão. Durante a canção ouve-se um coro entoando um clamor, introduzindo a ideia do grito dos aflitos, necessitados, torturados. A canção encerra com um som de marcha de exército. Os recursos sonoros são fundamentais para instaurar os efeitos de sentido típicos do movimento tropicalista.

O título da canção, que também é utilizado nos refrões, *Miserere nobis* – “misericórdia de nós”, seguido no refrão por “Ora, ora pro nobis” – Rogai, rogai por nós, são utilizados para satirizar o sujeito dessa construção ideológica: a igreja. A frase litúrgica entoada em latim venera o caráter nobre da pobreza que a Igreja, em seus ensinamentos, instrui seus fiéis, mas depois adverte, questionando a promessa de renovação futura: “É no sempre será, ô, Iaiá/ É no sempre, sempre serão”. Apontando para uma resistência a tais dogmas, a canção expressa impaciência com a fatal aceitação da pobreza, exigindo igualdade aqui e agora. Critica o discurso do conformismo ou da máxima: “É assim que Deus quer” ou “É a vontade de Deus”.

É importante destacar a cumplicidade histórica da Igreja que na época (bem como atualmente) visava manter seu status no Brasil. Esse aparelho ideológico se via em posição vulnerável em relação às críticas por parte da oposição anti-regime, numa conjuntura na qual a Igreja encontrava-se dividida politicamente entre grupos progressistas, conservadores e moderados. Todavia, a canção não deve ser interpretada como uma crítica à Igreja Católica em relação a sua ligação com a ditadura, visto que grandes nomes da Igreja estiveram engajados ao povo, na luta por direitos e igualdades, a exemplo de Dom Helder Câmara, arcebispo de Recife e Olinda, citado no capítulo I, como também Dom Paulo Evaristo Arns, arcebispo de São Paulo²¹.

Na primeira estrofe encontramos uma alerta sobre a posição deste “novo” sujeito que resiste à luta, nem muito menos se cala diante das forças disciplinares do poder, tanto do

²¹ Dom Helder Câmara e Dom Paulo Evaristo Arns organizaram, logo após a ditadura, organizaram um relatório sobre o uso da tortura por sucessivos regimes militares no Brasil, com o nome *Brasil, nunca mais*, publicado em 1985, o relatório foi subsequentemente traduzido nos Estados Unidos com o título *Torture in Brazil*. (DUNN, 2009, p. 136)

poder do regime, quanto do poder da “instituição do seqüestro”, a Igreja que molda o comportamento e conduta do bom e verdadeiro cristão, cidadão de bem: “Já não somos como na chegada/ Calados e magros, esperando o jantar”. Os versos remetem também a postura dos primeiros brasileiros, os índios, que servilmente, aceitaram, receberam e assimilaram a cultura do português, bem como sua religião iludidos por uma chamada “catequização”. É marcante o apelo ideológico empregado na palavra “calados” no segundo verso: esses sujeitos não são mais calados, eles possuem voz e vez, e exigem isso também do seu grupo religioso. Fica explícita essa manifestação do silêncio na movência dos sentidos atribuídos aos dois versos iniciais.

Os versos seguintes “Na borda do prato se limita a janta/ As espinhas do peixe de volta pro mar” colocam em foco a relativa posição da Igreja como instituição do/para povo e não para si própria ou para maiores interesses. As palavras ressignificadas apontam para isso “na borda do prato se limita a janta”, ou seja, à Igreja se limita o que é próprio dela, que por ser a casa de Deus, deve está à serviço e amparo dos mais necessitados, promovendo a igualdade de direitos, e não sendo cúmplice dos militares. A manifestação de resistência fica mais forte com “as espinhas do peixe de volta pro mar”, que espinhas seriam essas? Espinhas do peixe, algo que incomoda na ora da degustação do peixe, que sufoca, caso seja deglutida; e o peixe, elemento sagrado, cultuado na Igreja como imagem associada à Cristo. Percebemos a crítica à alguns membros da Igreja Católica ligados diretamente à ditadura, pois como incita o verso, deveriam estar “de volta pro mar”. Na passagem bíblica do evangelho segundo Lucas²², ir para águas mais profundas, significa conhecer Cristo e a Igreja. São dizeres presentes no interdiscurso vistos de forma de não-ditos que funcionam como mecanismos estratégicos para a oposição dos interesses militares.

Os versos da estrofe segunda, aludem a essa ordem que impõe a igualdade de todos, como também, busca constante por esse dia que virá: “Tomara que um dia de um dia seja/ Para todos e sempre a mesma cerveja” e “Que seja de linho a toalha da mesa”. O linho, tecido considerado de luxo, é enfatizado na canção, como que deveria, um dia, ser utilizado em todas as casas, de todos os brasileiros, quando na verdade é utilizado apenas para ostentar a riqueza das igrejas. Partilhando o princípio da igualdade, o sujeito aponta para duas situações: “Para todos e sempre metade do pão” e “Na mesa da gente tem banana e feijão”, apresentados

²² “Vão e lancem suas redes em águas mais profundas” (Lucas 5: 1-11) Cf. ALMEIDA, Luciano Mendes de. Bíblia Sagrada: edição pastoral. 16 ed. São Paulo: Paulus, 1995.

inicialmente pelo verso: “Tomara que um dia de um dia não”. Vemos que as condições do agora, um dia devem ser sanadas nessa resistência, por um dia de igualdades e justiça, no qual possamos viver em um Brasil livre, sem censura, igual para todos, em todos os lugares. Os alimentos feijão e banana, típicos dos trópicos, bem como a cerveja, de origem européia, satiriza essas formas de dominação impostas pelos militares, que causa a crescente desigualdade entre as regiões do país. A repetição da interjeição “tomara” realça esse desejo de mudança e resistência.

Na terceira estrofe, é reforçada a posição ideológica desse “novo” sujeito: “Já não somos como na chegada”; e denuncia: “O sol já é claro nas águas quietas do mangue”, não há uma escuridão na mente dos brasileiros, nem mesmo a igreja pode fazer essa “limpeza” na mente das pessoas, pois “o sol já é claro” e todos conseguem ver a luz desse sol – o movimento tropicalista que manifestar seu protesto e resistência ao poder. O mesmo verso faz uma leitura da Igreja na Idade Média, conhecida como a *idade das trevas*, realçando o domínio da Igreja enquanto um poder supremo. Após o Iluminismo, sobretudo com a Reforma Protestante, temos o ressurgimento de uma clarificação marcante na história, promovendo diversas reformas até mesmo internas na Igreja e na sociedade.

O convite à luta contra o regime é feito em um tom de irreverência e desafio: “Derramemos vinho no linho da mesa/ Molhada de vinho e manchada de sangue”. Os verbos são escritos no plural, todos são convidados, pois, essa pluralidade de sujeitos, se impõe a um único objetivo: a ditadura militar. A transubstanciação do vinho em sangue, numa releitura bíblica de transformação do vinho em sangue de Cristo, insinua um clima de violência e sacrifício ao mesmo tempo. Assim sendo, é ressaltado que a luta é perigosa, e se preciso, será necessária a morte. A palavra “sangue” nesse discurso é atribuído, pois, ao derramamento de sangue por parte dos militares contra aqueles que se opunham ao regime.

“Por fim, na última estrofe, encontramos a utilização singular de três palavras: Brasil, fuzil e canhão”, simbolizando a luta armada, nas ruas, nos quartéis, nas artes complementado pelo discurso de clamor “ora pro nobis” – rogai por nós, introduzindo sons de tiros de canhões ao fundo da canção. “Brasil-fuzil-canhão” é uma mensagem perceptível aos ouvidos atentos, mas sutil o suficiente para “evitar” ou “enganar” os censores.

Os elementos do sagrado “pão, peixe, vinho, sangue” estão utilizados na canção para resignificar os sentidos a cada um atribuídos. Em sua movência, encontramos a luta pela

igualdade – pão; a posição da Igreja como modelo – peixe; a transformação de uma sociedade passiva – vinho; e a luta, resistência ao poder ditador – sangue.

A canção exprime essa relação entre a desigualdade do povo brasileiro, a contraposição dogmática da Igreja, a manifestação do poder pelos militares e as formas de resistência. Essas leituras só são possíveis quando passamos a encarar os textos como a materialização dos fenômenos sociais, históricos e ideológicos que perpassam os discursos.

As duas canções analisadas, consideradas de protesto dentro do que apresentam em sua materialidade, são uma resistência ao poder. A resistência sempre existiu ao longo do tempo, mas de modos diversos, isso porque não somos seres robotizados e nem mesmo passivos, o que mudam são as técnicas de utilização da resistência. Na ditadura ocorreram muitas formas, a música foi somente uma delas. A história nos conta que foi na ditadura que mais se produziu, culturalmente falando. Assim, o processo de amadurecimento funciona como combustível para a produtividade/edificação de dizeres outros, vozes outras que falam ainda mais alto.

CONSIDERAÇÕES (NÃO) FINAIS

Ao traçar as linhas que compõem o texto “final” deste trabalho, consideramos as palavras que se tornaram música durante os anos de estudo da graduação: um texto nunca está concluído, ou mesmo finalizado como um produto acabado. Diríamos que não há um texto perfeito, completo e/ou digno de adoração por sua completude. Há, pois, produções textuais que materializam determinados discursos, que compreende saberes, sentidos e valores instaurados em um determinado tempo e local. Nessas “brechas” da tessitura textual existem novos lugares para a edificação de novos sujeitos e assim, novos discursos. Essa visão “imortal” da materialidade linguística do texto faz-nos adentrar neste mundo do discurso, da ideologia, dos ditos, dos não ditos, dos silêncios.

Ancorados nos pressupostos da AD que foram fundamentais para traçar nosso percurso investigativo se fez necessário apresentar o contexto político-social em que os discursos analisados emergiram. Destacamos a instalação da ditadura militar, bem como a efervescência dos movimentos artístico-culturais de oposição ao poder instaurado, destacando, pois, os discursos materializados pelo *Movimento Tropicalista*.

Analisamos como os mecanismos de resistência estiveram constituídos nas canções analisadas do Movimento Tropicalista, observando os efeitos de sentido emergidos nos discursos cancionais.

As duas canções selecionadas para a análise, como também as demais que foram mencionadas ao longo do trabalho, nos deram uma amostra dos conflitos ideológicos que dominavam a época da ditadura militar no Brasil. Em ambas canções, *Tropicália* e *Miserere Nobis*, visualizamos o discurso da resistência, operado sempre como uma forma de resposta ao poder, sempre presente e vigilante. Nesses mesmos discursos, tornam-se presentes as vozes de todos aqueles sujeitos inseridos naquela conjuntura. Eram, pois, as vozes de milhares de brasileiros censurados, mortos, torturados e “desaparecidos” que ecoavam no ritmo das canções tropicalistas.

Na discursividade de *Tropicália*, atravessada por brilhantes metáforas, encontramos o que chamamos de movências de sentido, isto porque, uma vez sob um estado totalitário, o sujeito era obrigado a “silenciar”, pois seu dizer era censurado. Assim, os sujeitos envolvidos nessa específica conjuntura escreviam/produziam discursos para significar a eles próprios. É notório o discurso denunciador do poder vigilante e disciplinador, pois este, em seu panóptico, controla os corpos e os saberes dos seus membros.

Verificamos, também, que o discurso figurativizado pela misericórdia em *Miserere Nobis* tem poder constitutivo, isto é, cria formas de conhecimento e crenças, forma saberes, identifica as relações sociais, identidades que acabam por caracterizar criticamente a sociedade daquela conjuntura sócio-histórica. Vale destacar, que o importante para a nossa análise não foi apenas as letras das canções, mas também sua discursividade. Assim, a musicalidade, as imagens, os sons, as cores que ressurgem nas capas dos LPs e nas roupas também faziam parte do discurso e operavam como instrumentos de resistência.

Diante desses aspectos, nossa pesquisa objetivou instigar no leitor, um olhar plural sobre sua história do Brasil. Muitas vezes, o período da ditadura sobretudo seus mecanismos de interdição, são ainda censurados pelo discurso pedagógico, político, religioso.

O trabalho se tornou instigante quando nos deparamos com essa opacidade do discurso, com a sua heterogeneidade e a possibilidade de múltiplos sentidos que a ele se associam, bem como àquilo que está silenciado, mas que ressoa e também significa. Tal importância é atribuída ao poder, que não deve ser caracterizado apenas negativamente, mas sim, ocupar uma posição positiva, de geração de conhecimento e produção de saberes outros.

Nessa atual conjuntura, por hora, damos um sentido de “final” ao trabalho. Todavia, na Análise do Discurso não há espaço para a finalização de um discurso, há sempre o espaço da inquietação, do questionamento. Assim, há também de se pensar este texto, de ir mais além, para além das palavras em busca de novos sentidos.

REFERÊNCIAS

- ACHARD, Pierre. *Papel da Memória*. 2ª ed. Campinas: Pontes, 2010.
- ALMEIDA, Luciano Mendes de. *Bíblia Sagrada: edição pastoral*. 16 ed. São Paulo: Paulus, 1995.
- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*. 2ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.
- ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003.
- ANÍSIO, Ricardo. *MPB de A a Z: crônicas, críticas e entrevistas*. 2ª ed. Campina Grande: Latus, 2011.
- ASSIS, Edjane Gomes de. “*Veja*” a discursivização ideológica: Isto é discurso jornalístico. Dissertação de mestrado. UFPB, 2011. pp. 21-46.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Marina Appenzeller. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. Estudos das Ideologias e Filosofia da Linguagem. In: *Maxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BRANDÃO, Antônio Carlos. *Movimentos culturais de juventude*. 2ª ed. São Paulo: Moderna, 2004.
- BRANDÃO, Helena Negamine. *Introdução à Análise do Discurso*. Campinas: UNICAMP, 1998.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed 34, 1997.
- CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. 38ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CHIAVENATO, Júlio José. *O golpe de 64 e a ditadura militar*. 3ed. São Paulo: Editora Moderna, 1994.
- CITELLI, Adilson. *Outras linguagens na escola: publicidade, Cinema e TV, Rádio, jogos Informática*. São Paulo: Cortez, 2000.
- COSTA, Wellington e WORMS, Luciana. *Brasil Século XX: ao pé da letra da canção popular*. Curitiba: Nova Didática, 2002.

DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

FERNANDES, Claudemar Alves. *Análise do discurso: reflexões introdutórias*. São Carlos: Claraluz, 2007. pp. 14-46.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. 8 ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008. pp. 18-45.

_____. *Linguagem e Ideologia*. 7ed. São Paulo: Editora Ática. 2001.

_____. *Elementos de Análise do Discurso*. 7ed. São Paulo: EDUSP, 1996.

FLORES, Valdir do Nascimento. e TEIXEIRA, Marlene. *Introdução à Linguística da Enunciação*. 1 ed. São Paulo: 2008.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 21ed, Rio de Janeiro, Edições Graal, 2012.

_____. *A ordem do discurso*. 6ed. São Paulo, Edições Loyola, 2011.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 9 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Arqueologia do saber*. 7ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2004.

_____. *Vigiar e punir*. Petrópolis, Vozes, 2004.

GADET, F.; HAK, T. *Por uma análise automática do discurso*. Uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Trad. Bethânia S. Mariani. 2ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

GITLIN, Todd. *Mídias sem limites: como a torrente de imagens e sons domina nossas vidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

GREGOLIN, Maria do Rosário. *Foucault e Pêcheux na análise do discurso: diálogos e discursos*. São Carlos: Claraluz, 2006.

GRIGOLETTO, E. A trama das formações imaginárias na constituição da identidade da ciência e do cientista. In: _____. *O discurso de divulgação científica: um espaço discursivo intervalar*. Tese de doutorado, UFRGS, 2005, p. 121 a 151.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário da Língua Portuguesa*. S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

INDURSKY, Freda. FERREIRA, Maria Cristina Leandro. *Michel Pêcheux e a análise do discurso: uma relação de nunca mais acabar*. São Carlos: Claraluz, 2007.

_____. *A fala dos quartéis e outras vozes*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

LIMA, L. *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.

MALDIDIER, D. A inquietude do discurso. Um trajeto na história da Análise do discurso: o trabalho de Michel Pêcheux. In: PIOVEZANI, Carlos; SARGENTINI, Vanice. (orgs.) *Legados de Michel Pêcheux: inéditos em Análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2011, pp. 39-62.

MARTINS, Maria Helena. *O que é leitura*. 19 ed., São Paulo, Brasiliense, 2003.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Discurso em Análise: sujeito, Sentido e Ideologia*. 2 ed. Campinas: Pontes Editores, 2012.

_____. *As formas do silêncio – No movimento dos sentidos*. 6 ed. Campinas, Editora da Unicamp, 2007.

_____. *Discurso fundador*. 2ed. Campinas, Pontes, 2001.

_____. *Discurso e texto*. Campinas, Pontes, 2001.

_____. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999.

_____. *A leitura e os leitores*. Campinas, Pontes, 1998.

_____. *Gestos de leitura: da história no discurso*. 2ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997

_____. *Discurso e Leitura*. Campinas, Cortez, 1996.

PINHEIRO, Manu. *Cale-se: A MPB e a ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Livros Limitados, 2011.

PÊCHEUX, Michel. *Análise Automática do Discurso (AAD 69)*. Ed. da Unicamp, 1997, p. 79 a 87.

_____. *A propósito da análise automática do discurso: atualizações e perspectivas (1975)*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

_____. *O discurso – Estrutura ou acontecimento*. 2ed. Campinas: Pontes, 1997.

_____. “*Lire l’archive aujourd’hui*”, trad. Brasileira, in ORLANDI, Gestos de leitura. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1982.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

REVEL, Judith. *Michel Foucault: conceitos essenciais*. São Carlos: Claraluz, 2005.

REVISTA BRAVO. *A tropicália segundo Tom Zé*. Nº 179. São Paulo: Editora Abril, 2012.

_____. *Festival de 1967*. Nº 156. São Paulo: Editora Abril, 2010.

_____. *O movimento que não terminou: Tropicália*. Nº 120. São Paulo: Editora Abril, 2007.

SARGENTINI, Vanice. NAVARRO, Pedro Barbosa. *Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder, subjetividade*. São Carlos: Claraluz, 2004.

_____. SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. Tradução A. Chelini et alii. São Paulo: Cultrix, 2003.

SILVA, Francisco de Assis e BASTOS, Pedro Ivo de Assis. *História do Brasil*. São Paulo: Moderna, 1992.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento: música, festivais e censura*. São Paulo: Olho d'Água, 1999.

DISCOGRAFIA

Tropicália, ou panis et circensis (1968). Phillipis 512089, 1993.

VELOSO, Caetano. *Sem lenço, sem documento: o melhor de Caetano Veloso* (1989). Phillipis 836528-2, 2010.

_____. *Caetano Veloso* (1968). Phillipis 838557, 1990.