



**UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA ACADÊMICA
MESTRADO EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM**

JÚLIO DE OLIVEIRA LIMA

**ALCEU VALENÇA NA DITADURA MILITAR: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DE
SEUS PRIMEIROS DISCOS (1972/1976)**

RECIFE

2021

JÚLIO DE OLIVEIRA LIMA

**ALCEU VALENÇA NA DITADURA MILITAR: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DE
SUAS CANÇÕES (1972/1976)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade Católica de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Ciências da Linguagem. Essa pesquisa foi desenvolvida como Bolsista-CAPES.

Orientadora: Prof^a. Dr.^a Nadia Pereira da Silva
Gonçalves de Azevedo

**RECIFE
2021**

L732a Lima, Júlio de Oliveira
Alceu Valença na Ditadura Militar: uma análise discursiva de seus primeiros discos (1972/1976) / Júlio de Oliveira Lima, 2021.
111f.: il.

Orientadora: Nadia Pereira da Silva Gonçalves de Azevedo
Dissertação (Mestrado) - Universidade Católica de Pernambuco.
Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem. Mestrado em Ciências da Linguagem, 2021.

1. Análise do discurso. 2. Valença, Alceu, 1946-. 3. Ditadura. 4. Censura – Brasil, Nordeste. I. Título.

CDU 801

Luciana Vidal CRB4/1338

**ALCEU VALENÇA NA DITADURA MILITAR: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DE
SUAS CANÇÕES (1972/1976)**

JÚLIO DE OLIVEIRA LIMA

ORIENTADORA: PROF^A. DR.^A NADIA PEREIRA DA SILVA GONÇALVES DE
AZEVEDO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO SUBMETIDA À BANCA EXAMINADORA
COMO REQUISITO PARCIAL PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM
CIÊNCIAS DA LINGUAGEM.

Data: 10/03/2021

Banca examinadora:



Prof^a. Dr^a. Nadia Pereira da Silva Gonçalves de Azevedo
Universidade Católica de Pernambuco-UNICAP
(Orientadora)



Prof(a) Dr(a) José Reginaldo Gomes de Santana
Instituto Federal (IF Campus PESQUEIRA)
(Titular Externo 1)



Prof(a) Dr(a) Isabela do Rego Barros
Universidade Católica de Pernambuco-UNICAP
(Titular Interno)



Prof(a) Dr(a) Dalexon Sérgio da Silva
Universidade de Lisboa (CLEPUL) / Prefeitura de Olinda
(titular externo 2)

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Alceu Valença por ter criado essa grande obra na qual nos debruçamos ao longo desta dissertação, e por ter insistido na música quando sua carreira parecia não andar. Aproveito para saudar alguns artistas que foram seus companheiros e que também tiveram importância para a música nordestina: Carlos Fernando, Lula Côrtes, Geraldo Azevedo, Paulo Rafael.

À minha orientadora, professora Nadia Azevedo, agradeço por acreditar, desde o princípio, no meu projeto e por estar presente (física ou virtualmente) ao longo da pesquisa que culminou nesta dissertação. Sua serenidade e capacidade de escuta são inspirações para mim, bem como a humildade natural que traz consigo. Também fica o meu agradecimento a Virgínia Leal e Júlio Vila Nova, que me ajudaram a pensar discursivamente a obra desses cantores nordestinos da década de 1970, antes de eu entrar no mestrado.

Agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela bolsa concedida à minha pessoa e que foi fundamental ao longo dessa caminhada no mestrado.

Aos demais integrantes da banca, Dalexon Silva e Reginaldo Santana, agradeço pelos conselhos e pelas sugestões de leitura. Elas foram importantes tanto para o presente trabalho quanto para a minha evolução na teoria e prática da Análise do Discurso.

Agradeço também à minha família pelo apoio em todos os momentos e por estarem presentes quando precisei. Vocês foram fundamentais ao longo dessa caminhada: Suely de Oliveira, minha mãe; Humberto Costa, meu pai; Henrique Costa, meu irmão; Manuela Tavares, minha irmã; Enedina Costa, minha avó; além de todos os meus tios, especialmente Mário Sérgio, que me ensinou os primeiros acordes no violão, e Guilherme Oliveira, com quem divido o interesse pela língua e pela literatura. Meu agradecimento a Veridiana Gatto, minha companheira, com quem dividi algumas inquietações ao longo da escrita dessa dissertação e que esteve comigo ouvindo e conversando sobre algumas das músicas aqui analisadas em longos e divertidos debates.

Aos meus companheiros da música fica o meu agradecimento, pois sei o quanto é importante a presença de vocês nessa disputa artística, econômica e também política na qual também me insiro: Caramurú Baumgartner, Alexandre Baros, Matheus Francez, Marília Parente, Juvenil Silva, Marcelo Cavalcante, Juba, Tagore e tantos outros.

Ao núcleo de professores da UNICAP também devo minha gratidão pela dedicação com a qual levam o curso de Ciências da Linguagem adiante. Agradeço especialmente ao professor André Araújo pelas longas discussões acerca da literatura, da filosofia e do “ser da linguagem”.

RESUMO

Alceu Valença é um dos artistas pernambucanos de maior sucesso no Brasil. Mais conhecidos por seus *hits* românticos, como “Morena Tropicana”, sua aparição no cenário nacional se deu muito antes, num momento de grande tensão política. Aqueles eram os anos de chumbo da Ditadura Militar, quando os artistas precisavam passar por uma censura oficial do governo para terem seus discos publicados. No presente trabalho, analisamos, por meio da Análise do Discurso de Linha Francesa, fundada por Michel Pêcheux, os três primeiros discos de Alceu Valença em seus aspectos visuais, musicais e verbais, considerando que capa, áudio e letra constituem um efeito de totalidade (TRAJANO, 2017) que deve ser levado em conta na análise. Movidos pela hipótese de que sua obra produzia efeitos de enfrentamento à Ditadura, investigamos como se dá a resistência à interpelação ideológica em suas canções; identificamos os efeitos da política do silêncio (ORLANDI, 2007), por meio da censura; investigamos a tensão entre processos parafrásticos (o que se mantém) e polissêmicos (o deslocamento); identificamos o uso de estratégias discursivas como o *excesso* e a *falta* (ERNST-PEREIRA, 2009) em suas canções e os efeitos de sentido que elas produzem; identificamos duas formações discursivas nas quais o autor se inscreve em várias dessas canções. Nossa hipótese foi confirmada ao longo da análise, em músicas como “Sol e Chuva”, em que o autor traz o discurso amoroso para falar do político (ORLANDI, 2007) e “Você Pensa”, em que ele produz efeito de sentido de crítica à normalização dos indivíduos.

Palavras-chave: Análise do Discurso; Alceu Valença; Nordeste; política do silêncio; Ditadura.

ABSTRACT

Alceu Valença is one of the most famous artists from Pernambuco, Brazil. He made fame with romantic songs such as "Morena Tropicana", but he started his career long before, in a moment of great political tension in the country. Those were some of the hardest years of the Military Dictatorship in Brazil. We have analysed in this work, using the theory and method of the French Discourse Analysis, founded by Michel Pêcheux, the three first albums of Alceu Valença in its visual, musical and verbal aspects, considering that cover, audio and lyrics constitute an effect of totality (TRAJANO, 2017) that must be taken into account on the analysis. Moved by the hypothesis that his works produced the effect of confronting the Dictatorship, we have investigated how the resistance to the ideological interpellation took place on his songs; we have identified the effects of the silence policies (ORLANDI, 2007); we have investigated the tension between paraphrastic process (what is kept) and polissemical process (the displacement); we also identified the use of discursive strategies, such as the excess and the absence (ERNST-PEREIRA, 2009) in his songs and the sense effects that those strategies produce; we have identified two discursive formations to which the author subscribes in some of his songs. Our hypothesis has been confirmed over the analysis, in songs such as "Sol e Chuva", in which the author brings the love discourse to talk about the political (ORLANDI, 2007) and "Você Pensa", in which he produces the effect of critics to the normalization of the individuals.

Keywords: Discourse Analysis; Alceu Valença; Northeast of Brazil; silence policies; Dictatorship.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS

RESUMO

ABSTRACT

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	5
1 - FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	8
1.1 - Estado da Arte.....	8
1.2 - MPB, Tropicália e a geração nordestina dos anos 1970.....	9
1.3 - O Ocidente no final dos anos 1960.....	16
1.4 - O Nordeste no início do século XX.....	18
1.5 - Análise do Discurso de linha francesa.....	22
1.5.1 - Interdiscurso, efeito parafrástico/polissêmico, identificação/contra-identificação, resistência, imaginário, silenciamento, falta/excesso/estranhamento, discurso autoritário/polêmico/lúdico.....	30
2 - METODOLOGIA.....	38
2.1 - As formações discursivas <i>Pop Híppie Místico e Regionalismo Nordestino</i>	43
3 - ANÁLISE DAS OBRAS SELECIONADAS	52
3.1 - Análise do disco “Quadrafônico” (1972).....	52
3.2 - Análise do disco “Molhado de Suor” (1974)	62
3.3 - Análise do disco “VIVO!” (1976).....	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
REFERÊNCIAS.....	106

Aí está um herói que outra coisa não fez senão sacudir a árvore logo que os frutos ficaram maduros. Isso lhes parece pouca coisa? Vejam, pois, a árvore que ele sacudiu (Friedrich Nietzsche)¹

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A dissertação aqui apresentada surgiu a partir de três inquietações: a minha experiência enquanto músico e compositor que viajou por Sudeste, Centro-Oeste e Sul do Brasil; a reverberação do que aprendi na graduação em Letras quando observo as letras de canções, e a admiração pela geração de cantores nordestinos da década de 1970.

Cruzando essas regiões do Brasil de carro, ônibus e avião, tocando forró e outros ritmos de origem nordestina, entrei em contato com dizeres como “Pernambuco é o lugar *mais cultural* do Brasil” e “queria ter *o sotaque de vocês*”, que me deixaram intrigado. Esse fascínio com a prosódia de Pernambuco e de outros estados que compõem o Nordeste me fez pensar sobre a linguística, disciplina que me fascinou durante o curso de Letras na UFPE.

Atuando como *violeiro*² e também guitarrista de *rock’n’roll*, tive grande interesse na musicalidade de artistas como Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Zé Ramalho, Cátia de França e Amelinha. Cada um deles, a seu estilo, afetou o meu modo de compor, de tocar e de cantar³.

Ao decidir-me, no final de 2018, por cursar o mestrado em Ciências da Linguagem, na UNICAP, para retomar os estudos da linguística, que tanto me fascinara durante a graduação em Letras, pensei imediatamente naquela geração, pois havia uma identificação de minha parte com a sonoridade (linguística e musical) daqueles cantores e cantoras e com a postura de cair na estrada.

Dois deles cuja música eu conhecia com profundidade foram escolhidos naquele momento inicial: Alceu Valença e Geraldo Azevedo. Minha orientadora, a professora Nadia Azevedo, provocou-me a analisar o discurso de ambos levando em conta o cenário político em que suas primeiras obras foram publicadas: a Ditadura Militar. Nadia viveu aquela época e

¹ NIETZSCHE, F.. *O Viajante e Sua Sombra*. São Paulo: Editora Escala, 2013 [1880].

² O violeiro é o músico que toca a viola, ou viola caipira, um instrumento de dez cordas, utilizado em todas as regiões do Brasil. No Nordeste, muitos repentistas, que também tocam viola, usam apenas sete das dez cordas. Seu formato é semelhante ao do violão, mas sua sonoridade é diferente, graças ao uso de cordas de aço e das diferentes afinações nela utilizadas.

³ Em minha trajetória como músico adotei o nome artístico de “Feiticeiro Julião”, com o qual lancei 2 discos, “Mácula” (2014) e “Feitiço de Viola” (2019).

chegou a assistir alguns dos primeiros concertos de muitos cantores daquela geração e, como analista do discurso, considera a imbricação entre ideologia e língua(gem).

Considerando que esta dissertação é também fruto de uma discussão coletiva, envolvendo a mim, à minha orientadora e outros estudiosos da Análise do Discurso pecheutiana na UNICAP, tomo a liberdade para usar, a partir de agora, o plural ao enunciar.

Esse viés dado à nossa investigação, de compreender como se dá a *resistência* no discurso lítero-musical-visual, mostrou-se cada vez mais pertinente (e urgente) pois a democracia, a liberdade de expressão e o respeito aos direitos humanos no Brasil, conquistados à base de muita luta, têm sofrido ataques diários. O humor, a música e outras manifestações artísticas têm se mostrado manifestações fundamentais da resistência nos últimos tempos, em que se tornaram comuns dizeres como “nem na Ditadura vi isso”⁴.

Naquela época, quando os militares tomaram o poder, os artistas também representaram parte substancial da oposição àquele regime. Como afirma Foucault, “não existe, com respeito ao poder, um lugar da grande Recusa - alma da revolta, foco de todas as rebeliões[...] mas sim resistências, no plural” (2018 [1976], p.104). Orlandi, uma das grandes pensadoras do discurso, afirma que “se [...] o poder invade tudo, a resistência⁵ [...] também está por toda parte e os sentidos vazam por qualquer espaço simbólico que se apresente” (2007, p.129).

Ao longo da pesquisa, concluída com essa dissertação, optamos por nos ater apenas às obras de Alceu Valença, por alguns motivos: percebemos que investigar os discos de ambos acarretaria num *corpus* muito vasto para uma dissertação de mestrado; e fomos afetados, com maior vigor, pelo tom bélico de muitas músicas do cantor Alceu Valença, pelo rasgado em sua voz e pelos arranjos musicais *pesados* de sua banda⁶.

⁴ O ex-ministro das Relações Exteriores, Celso Amorim, usou exatamente essa frase. Fonte: <<https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2020/09/22/nem-na-ditadura-militar-vi-isso-diz-celso-amorim-sobre-governo-bolsoanro.htm>>. O cartunista Renato Aroeira disse “fiquei muito tenso, porque apesar de já ter sido processado, é a primeira vez que sou questionado pelo Estado. Nem na ditadura militar isso aconteceu”. Fonte: <<https://www.terra.com.br/noticias/nem-na-ditadura-aconteceu-isso-diz-chargista-investigado,eaad75919aba63bf7e75c6c542aea2e11uow8sg.html>>.

⁵ Para a Análise do Discurso pecheutiana, “o sujeito é dividido, e a *resistência* não é produto de uma intenção do sujeito, considerando que o que opera é o inconsciente. A *resistência* é constituída na contradição, no real da história [...]” (MOURA; AMARAL, 2019, p.2, grifo nosso). Mais à frente detalharemos o conceito de resistência para a Análise do Discurso pecheutiana.

⁶ Muitos desses arranjos são de autoria de Paulo Rafael, guitarrista *roqueiro* que acompanha Alceu Valença até os dias de hoje.

Pensando na relação inerente e inevitável entre arte e resistência, nosso interesse se voltou para seus primeiros discos, considerando que foram concebidos e lançados num momento de grande tensão política e de perseguição aos opositores da Ditadura Militar. Para a dissertação ora apresentada, algumas perguntas foram de grande importância: haveria, nas obras do início da carreira de Alceu Valença, a produção de efeitos de sentidos de enfrentamento à Ditadura Militar? Como se dá a manifestação da *resistência* à interpelação ideológica em suas obras e qual a relação imagético-musical-discursiva do cantor com o movimento *hippie*, de fortes reverberações na década de 1970? E com o *regionalismo nordestino*?

Nosso objetivo geral é analisar o discurso do cantor Alceu Valença, considerando as várias posições-sujeito ocupadas por ele em suas canções, como a de *cabeludo*, analisando a materialidade musical, verbal e imagética, nos primeiros discos de sua carreira. Nossos objetivos específicos são compreender os mecanismos da manifestação da resistência à ideologia dominante da Ditadura Militar nessas materialidades; identificar as diferentes posições-sujeito ocupadas pelo autor, em diferentes músicas; investigar o silêncio local, a censura, a política do silêncio (ORLANDI, 2007); analisar o efeito parafrástico (o que se mantém, o dizível, a memória) e o efeito polissêmico (deslocamento, ruptura de processos de significação) (ORLANDI, 2015, p.34).

O presente texto foi desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, da UNICAP. Nossa teoria e processo analítico foram da Análise do Discurso pecheutiana (AD), fundada na França do final da década de 1960, época em que a juventude teve papel fundamental na busca de novos paradigmas tanto para a cultura quanto para a política no Ocidente. A AD tem filiação teórica no Materialismo Histórico, na Linguística e na Psicanálise, a ser detalhada mais à frente.

Na primeira seção desta dissertação, iremos apresentar o Estado da Arte, debatendo os textos acadêmicos ou historiográficos que tratam de Alceu Valença; em seguida, abordaremos o cenário musical brasileiro do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, quando Alceu Valença migrou para o Rio de Janeiro.

Ainda na primeira seção, discutiremos as condições de produção internacionais daquele momento, especialmente nos EUA, em que o movimento *hippie* se originou. Em seguida, traremos alguns acontecimentos do início do século XX no Nordeste em que houve grande manifestação da resistência, como no cangaço e no messianismo.

Posteriormente, iremos abordar a teoria e método da Análise do Discurso pecheutiana, tratando de sua origem, especialmente dos estudos de Michel Pêcheux, incluindo algumas concepções que nos serão caras na análise, como *interdiscurso*, *formação discursiva*.

Na segunda seção, iremos discutir nossa Metodologia, debatendo como se deu nossa análise, tratando de questões como a escolha de nosso *corpus* e a natureza de nossa abordagem. Nessa mesma seção descreveremos duas formações discursivas que foram observadas com certa constância no discurso do autor, as quais chamamos aqui de *pop hippie místico* e *regionalismo nordestino*.

Na terceira seção se encontram as análises que fizemos dos discos selecionados: “Quadrafônico” (1972), “Molhado de Suor” (1974) e “VIVO!” (1976). Por fim, traremos as considerações finais, marcando um efeito de conclusão da pesquisa iniciada em 2019 e aqui materializada.

1 - FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Nesta seção, apresentaremos o estado da arte, mencionando trabalhos científicos e historiográficos que se debruçaram sobre as músicas de Alceu Valença. Também investigaremos as condições de produção, no Brasil e no mundo, em que os primeiros discos dele foram publicados. Também discutiremos acontecimentos importantes na primeira metade do século XX no Nordeste.

Em seguida, iremos abordar a teoria da AD, detalhando alguns conceitos importantes para nossa análise.

1.1 - Estado da Arte

Debruçamo-nos, ao longo de nossa pesquisa, sobre trabalhos já existentes a respeito de Alceu Valença, observando o que já foi escrito em várias áreas do conhecimento, lidando, também, com estudos de cunho historiográficos e jornalísticos, como o livro “Do Frevo ao Manguebeat” (2000), do jornalista José Teles. Sobre Alceu Valença também encontramos o livro “Alceu Valença: em uma burrinha biônica ou nas naus do sonho, um andarilho intelectual”

(OTRANTO, 2009) e a biografia “Alceu Valença em Frente e Verso” (MACIEL, 1989), que se mostrou útil em nossa pesquisa por conter depoimentos exclusivos do cantor.

Em artigos científicos encontramos o texto “A natureza heterogênea do discurso na A.D: Análise da Canção “Anunciação” de Alceu Valença” (COSTA, 2010), em que a autora busca exemplificar através dessa música o funcionamento da heterogeneidade no discurso; e “O gosto e o sumo da imagem: corpo, gesto e expansão” (2017, FEITOSA), de Therence Feitosa, que investigou, numa perspectiva semiótica, os jogos presentes na canção “Morena Tropicana”.

Um estudo que consideramos basilar na área discursiva, mas cujo objetivo é mais amplo e faz um panorama dos movimentos musicais do século passado, é a tese de Nelson Barros da Costa, “A produção do discurso lítero-musical brasileiro” (2001), que inclui a cena da *Tropicália* e o *Pessoal do Ceará*. Da Costa analisa não só as letras das canções, mas aspectos visuais dos movimentos e sua interdiscursividade com o discurso literário, o discurso científico e o discurso religioso. No entanto, Alceu Valença não se encaixa plenamente em nenhum dos movimentos investigados pelo autor, estando próximo do que ele chama de *catigueiros*, porém, com seu uso de guitarras e outros elementos da cultura *pop*, o cantor Alceu Valença integra “uma comunidade discursiva bem maior, que transcende os limites do universo catigueiro” (COSTA, 2001, p.247).

Nossa dissertação traz uma diferença com relação a outros trabalhos acerca da obra de Alceu Valença por abordar discursivamente os três primeiros discos de sua carreira, lançados num momento em que a Ditadura Militar já entrara em sua fase mais violenta. Mais conhecido na contemporaneidade pelo caráter romântico de algumas canções, como “Morena Tropicana” e “Como Dois Animais”, investigamos aqui como suas canções, em vários momentos, manifestavam a *resistência* contra a ideologia dominante e a ordem vigente da época.

Na próxima subseção, traremos as condições de produção em que os discos de Alceu Valença foram publicados.

1.2 - MPB, Tropicália e a geração nordestina dos anos 1970

A segunda metade dos anos 1960, que teve grandes reverberações na década seguinte, foi um momento de intensificação da Ditadura Militar no Brasil e, ao mesmo tempo, um momento de muita ebulição na música popular do país, principalmente por causa dos festivais de música.

Era a chegada de uma geração de cantores e compositores jovens, influenciados pela bossa nova, mas em busca de outras sonoridades e outros temas, muitas vezes abertamente políticos.

Autores como Edu Lobo e Geraldo Vandré faziam sucesso com baiões, acompanhados de grupos como o Quarteto Novo, trazendo a, então silenciada, sonoridade nordestina das violas, dos pífanos. Discursos que se fizeram presentes na literatura, algumas décadas antes, como o do retirante nordestino e a denúncia da desigualdade social no Brasil rural, também se fizeram presentes nas letras da música dita *engajada*, chamada, no final da década de 1960, de Música Popular Brasileira (MPB).

É importante fazermos uma breve discussão acerca dessa sigla, tão utilizada e com tão distintos significados entre os que a utilizam. Segundo a Enciclopédia da Música Brasileira Popular, Erudita e Folclórica (1998), este conceito não tem constância histórica mas surgiu no final dos anos 50, junto com a bossa nova. Segundo Costa (2001), nos anos 1960, com o sucesso da Jovem Guarda, movimentação musical liderada por Roberto Carlos, essa sigla se expande, passando a englobar toda música feita no Brasil, exceto o *rock*.

A sigla é, até hoje, de difícil definição e motivo de embates sobre que artistas estão incluídos ou não nela. Ao invés de optarmos por uma das definições de MPB, seguiremos o posicionamento de Costa, que opta por:

[...] reconhecer esse caráter instável e conflituoso como característica mesmo do tipo de prática discursiva que analisamos. Desse modo, qualquer fonte de dados empírica, seja ela a “opinião pública”, ou a “crítica especializada”, ou os “teóricos pesquisadores”, é ela mesma necessariamente uma fonte suspeita, pois faz parte dos embates inerentes à prática discursiva (COSTA, 2001, p.145).

Essa MPB, do final da década de 1960, trazia um discurso de “defesa da pureza de nossas tradições contra todo esse lixo vendável: boleros, versões e, por fim, o chamado rock nacional” (VELOSO, 2012, p.8), fosse através de um samba ou de um ritmo típico do Nordeste. Foi o movimento da Tropicália (ou tropicalismo) que rompeu com a divisão existente entre MPB e *iê-iê-iê*, como era conhecido o *rock'n'roll* no Brasil.

Gal Costa, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto e todo um grupo de cantores, poetas e maestros criaram uma movimentação à parte no cenário da época, levando a linguagem musical, visual e verbal daquele momento para além dos limites formais de então. Eles fizeram

uso de técnicas como a colagem⁷, muito presente na vanguarda artística do dadaísmo; e trouxeram referências aos símbolos da tecnologia industrial (como a *coca-cola*), em suas canções, como se fazia na *pop art*⁸.

Os arranjos musicais da Tropicália, criados pelo maestro Rogério Duprat, dialogavam com a vanguarda musical erudita. O maestro estudou com profundidade as escolas do *dodecafonismo* e do *minimalismo*, algumas das vanguardas européias⁹. Esse universo estético e conceitual das vanguardas, junto à influência das trilhas e dos ruídos do *cinema*, foi incorporado nos arranjos da Tropicália.

Gilberto Gil e Caetano Veloso haviam causado grande alvoroço em 1967, no III Festival de Música Popular Brasileira, ao incorporarem as guitarras elétricas a seus arranjos. Naquela ocasião, essa ousadia não causou maiores transtornos aos artistas, exceto algumas vaias que foram silenciadas ao longo das apresentações de ambos. No entanto, aquelas canções já traziam a semente do que viria a explodir em 1968 com o lançamento do movimento liderado pelos dois¹⁰, a Tropicália. “Alegria, alegria”, defendida por Caetano Veloso em 1967, segundo Passos e Mizoguchi (2019, p.16) era uma *marchinha pop* que:

⁷A música “Enquanto seu lobo não vem”, do LP “Tropicália”, traz uma citação instrumental do *Hino da Internacional Comunista*, em meio aos versos de Caetano Veloso, numa técnica análoga à colagem. Curiosamente, a censura liberou a música para publicação, possivelmente por ser uma citação muito rápida. “A colagem é conhecida como um procedimento artístico que consiste em unir pedaços de papel liso, estampado, pintado ou impresso (jornais, embalagens), cartão, tecido ou pequenos objetos sobre um suporte geralmente plano. Começou a ser praticada por diversos grupos de artistas plásticos a partir dos primeiros anos do século XX, mas técnicas análogas foram usadas por músicos e poetas” (PASSETTI, 2007, p.1).

⁸ A música “Parque Industrial”, de Tom Zé, presente no LP “Tropicália”, traz o efeito de sentido de um hino, com teor irônico, à tecnologia presente em São Paulo que tanto impressionou o compositor, oriundo do sertão da Bahia. Essa canção e a capa do disco “Qualquer Coisa” (1974), de Caetano Veloso, com quatro imagens frontais do cantor, coloridas de maneira diferente, mostram um pouco da conexão da Tropicália com a estética da *Pop Art*. “O termo Pop Art (abreviação das palavras em inglês *Popular Art*) foi utilizado pela primeira vez em 1954, pelo crítico inglês Lawrence Alloway, para denominar a arte popular que estava sendo criada em publicidade, no desenho industrial, nos cartazes e nas revistas ilustradas. [...] Sua iconografia era a da televisão, da fotografia, dos quadrinhos, do cinema e da publicidade. Com o objetivo da crítica irônica do bombardeamento da sociedade pelos objetos de consumo, ela operava com signos estéticos massificados da publicidade, quadrinhos e ilustrações. Mas ao mesmo tempo que produzia a crítica, a Pop Art se apoiava e necessitava dos objetivos de consumo, nos quais se inspirava e muitas vezes produzia o próprio aumento do consumo, como aconteceu por exemplo, com as Sopas Campbell, de Andy Warhol”. Fonte: <https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/pop-art/>.

⁹ O *dodecafonismo*, por meio de composições que traziam os doze sons da escala cromática, buscava uma *descentralização do campo sonoro*, atribuindo função igual a todas as notas da escala (WISNIK, 1989, p.161). O *minimalismo* se caracteriza pela apresentação da repetitividade, com cadências congeladas e harpejos articulados em tempos variados (idem, p.162). Sobre essas duas vanguardas, “uma teria seu correlato objetivo na experiência urbano-industrial da simultaneidade, da fragmentação e da montagem [...], e outra no caráter serial-repetitivo do mundo pós-industrial informatizado, onde se engendra repetição da repetição em larga escala” (ibidem, p.163).

¹⁰ O grupo de artistas que formaram a Tropicália incluía, além de Gilberto Gil e Caetano Veloso, artistas como Gal Costa, Tom Zé, Torquato Neto, Rogério Duprat, Capinan e até mesmo Nara Leão, que fez carreira como cantora de *bossa nova*, mas que canta uma das músicas do LP *Tropicália*.

[...] apresentava uma sensibilidade moderna, [...] efeito da experiência urbana de jovens imersos no mundo retalhado de notícias, espetáculos e propagandas. Em sua aparente neutralidade, a música fazia crer que a política era tão importante quanto a imagem de *Brigitte Bardot* ou da *Coca-Cola*, criando uma musicalidade pop em sintonia com as serigrafias de Andy Warhol¹¹.

Com o lançamento do disco *Tropicália*, em julho de 1968, e com ambos adotando um discurso visual/verbal mais radical (longas cabeleiras, roupas psicodélicas¹², letras polissêmicas e irônicas), os ataques ao grupo aumentaram. Enquanto a *estudentada de esquerda* tinha reações desfavoráveis aos empreendimentos do grupo, a imprensa “tinha no espalhato das apresentações (e nas próprias discussões que elas geravam) um prato cheio para sua produção diária de reflexão, sensacionalismo e intrigas” (VELOSO, 2012, p.7).

No plano verbal, o discurso tropicalista trazia uma *descontinuidade* do fio narrativo/descritivo da canção, muitas vezes utilizando um procedimento “quadro a quadro” que compunha o cenário/acontecimento criado (COSTA, 2001, p.190). Em muitas das canções *tropicalistas*, manifestava-se um gosto pela “construção/desconstrução da palavra, buscando transpor para a canção os procedimentos da poesia concreta” (idem, p.191). Essas e outras características do movimento enfureciam compositores como Geraldo Vandré¹³, tido como um porta-voz da juventude *engajada*.

Junto ao trio paulistano *roqueiro* Os Mutantes, Caetano Veloso defendeu, em 1968, sua canção “É Proibido Proibir”, cujo título foi inspirado numa frase pichada nas ruas da França pelos estudantes em rebelião¹⁴. Ao ser vaiado no II Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, naquele ano, o cantor respondeu aos gritos o público, afirmando que ele e Gilberto Gil tiveram “a coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas” (VELOSO, 2006 [1968]).

¹¹ Andy Warhol foi o artista plástico mais conhecido da já mencionada *pop art* americana.

¹² A chamada psicodelia era uma estética que passava pela música, mas também pelas artes visuais, pela moda e estava fortemente associada ao uso de substâncias alucinógenas, como o LSD. Banda como os *Beatles*, *Jefferson Airplane*, *Grateful Dead* e a cantora *Janis Joplin* estavam entre os principais roqueiros *psicodélicos*.

¹³ Autor de “Pra não dizer que não falei das flores (Caminhando e cantando)”, uma das músicas mais conhecidas da época, Geraldo Vandré foi um dos organizadores da Passeata contra a Guitarra Elétrica”. Fonte: <http://conteudo.etc.com.br/portal/projetos/2017/tropicalia/>.

¹⁴ Esse movimento, conhecido como Maio de 68, será abordado com maior profundidade mais à frente.

Segundo Pignatari, “em muitos aspectos, o que era *poesia concreta*¹⁵ passou, nos anos 60, à música popular de Caetano Veloso, de Gilberto Gil [...]” (1998, p.116). Esse vanguardismo formal, poético e político custou aos dois cantores a prisão e o exílio a que foram submetidos. Em documentário recente, Caetano Veloso afirma que uma das acusações imputadas a ele pelos militares, quando foi interrogado após a prisão, era de fazer música *desvirilizante* (VELOSO, 2020). Aqui podemos perceber como a Ditadura silenciava discursos que manifestavam resistência à ideologia conservadora dominante.

Mas não era apenas no aspecto moral que a Tropicália causava rupturas com os militares. Segundo Passos e Mizoguchi:

Havia uma intenção radical de rever o sentido de brasilidade que já não parecia caber no continente estabelecido da identidade nacional. Era radical porque, paradoxalmente, revia e revirava a importância das raízes do Brasil - delas fazendo antenas do Brasil - para sintonizar com as mudanças significativas na atitude dos artistas perante a situação política e a história do país (PASSOS, MIZOGUCHI, 2019, p.18).

Esse radicalismo no discurso da Tropicália teve fortes consequências para a música brasileira, tanto em termos de MPB quanto de *rock*. Poucos anos depois, no início dos anos 1970, uma leva de cantores nordestinos iniciou a descida para o “Sul Maravilha”, expressão daquele momento para definir Rio de Janeiro e São Paulo. Podemos citar alguns desses cantores: Belchior, Fagner, Geraldo Azevedo e Alceu Valença.

Aqueles jovens haviam sido criados em meio à cultura do rádio, com a presença sonora de Luiz Gonzaga, o artista nordestino mais famoso da década de 1940, e de João Gilberto, o baiano cuja batida do violão e o cantar suave inauguraram o que se chamou de *bossa nova*, já no final dos anos 1950. No rádio, ouvia-se também a música estrangeira. Alceu Valença afirma: “de música estrangeira teve dois artistas que eu vi que tinham densidade: o maior é Ray Charles. [...] É uma voz santa, [...] aquilo é um sacerdote. O outro foi Elvis Presley no início da carreira de Elvis Presley” (VALENÇA, 2004, s/p.).

Esse grupo (não organizado) de cantores nordestinos que desceu para São Paulo e Rio de Janeiro trazia aquela vivência do rádio enquanto grande fonte de informação e entretenimento.

¹⁵ A poesia concreta foi um movimento literário iniciado na década de 1950, em São Paulo, liderado pelos irmãos Campos (Haroldo e Augusto) e Décio Pignatari. O movimento pregava uma poesia “verbi-voco-visual” e também contava com o engajamento político marxista dos três autores. Poemas como “Beba Coca-Cola” (1957), de Décio Pignatari; e “Nasce e morre” (1965), de Haroldo de Campos, mostram a proposta estética do grupo.

Os circos e os artistas ambulantes, viajando pelos interiores do país, também fizeram parte das experiências daquela geração com a arte. A leitura de obras dos poetas e romancistas nordestinos do início do século¹⁶ também afetou fortemente aqueles jovens.

A maior parte deles nasceu na época da II Guerra Mundial ou logo após, quando as armas de destruição em massa já estavam ao alcance de potências como os Estados Unidos¹⁷. Outra condição importante de salientarmos é que, diferentemente de seus pais, muitos daqueles jovens artistas nordestinos também tiveram acesso à universidade, entrando em contato, e abordando em sua arte, questões contemporâneas da época e de problematização filosófica/artística/científica, como a psicologia, a indústria cultural, o marxismo-leninismo, o existencialismo.

Esses artistas traziam discursos com efeito de agressividade, em letras que se dirigiam, por vezes, ao ouvinte de maneira insolente, como nos trechos: “eu quero que esse canto torto feito faça corte a carne de vocês”, de Belchior; “se essa vida é um dismantelo/Me mate que eu sou muito vivo”, de Alceu Valença; e “hoje eu te chamo de careta, Pedro/E você me chama vagabundo”, de Raul Seixas¹⁸. Versos que apontavam para o conflito existente entre a juventude do *desbunde*¹⁹ e os *caretas* que apoiavam o Regime.

Ao mesmo tempo em que a geração de cantores nordestinos da década de 1970 apresentava seus questionamentos acerca do “cidadão comum” e da Ditadura Militar, o ufanismo, o futebol, as novelas, e mesmo a música eram dispositivos da dominação dos militares. É mister destacarmos que os dispositivos da dominação não se exercem exclusivamente na forma negativa, no procedimento da lei de interdição (FOUCAULT, 2018 [1976], p.8).

O Brasil, no fim dos anos 1960 e início dos 1970, vivia o aprofundamento totalitarista do regime militar que tomara o poder em 1964, destituindo o presidente João Goulart. Segundo Orlandi: “No momento em que a violência da ditadura era mais aguda e a censura já se tinha instalado no cotidiano de todo brasileiro, formas muito variadas de comunicação e de resistência se estabeleceram” (2007, p.114) e “entre as formas cotidianas, uma forma de resistência e de mobilização popular era sem dúvida a MPB” (2007, p.116).

¹⁶ Mais à frente os escritores nordestinos da primeira década do século XX serão abordados, pois há um forte interdiscurso no qual se inserem canções de Alceu Valença e obras da literatura nordestina.

¹⁷ O risco de uma guerra nuclear assombrou a humanidade desde então, especialmente em momentos como a Crise dos Mísseis em Cuba, em 1962.

¹⁸ Letras disponíveis no site <<https://www.lettras.mus.br/>>.

¹⁹ *Desbunde* é uma expressão que circulou no Brasil dos anos 1970, associada àquela juventude que transformou em prática o discurso de “sexo, drogas e rock’n’roll”, que caiu na estrada, que fez uso de alucinógenos etc..

Com a Tropicália, já fragmentada após o exílio de Gilberto Gil e Caetano Veloso, aqueles artistas que desceram para o “Sul Maravilha”, fossem cearenses ou pernambucanos, mantinham uma relação discursiva de retomada e, ao mesmo tempo, de enfrentamento²⁰. Em duas entrevistas de Alceu Valença, nos anos 1970, podemos ver um pouco dessa relação: “para diminuir as distâncias, o trabalho de Caetano e Gil foi importantíssimo, criando uma *ponte*, um elo e mostrando a *música nordestina sem deturpações*” (VALENÇA, 1975a, s/p., grifo nosso). Porém, no mesmo ano, o cantor afirma:

Há uma diferença muito grande entre Bahia e Pernambuco. Mas gosto muito das músicas que os baianos fazem, quando entendem e recriam *o som do povo*. Realmente não gosto quando pegam uma banda de pífanos e tocam suas coisas com uma vontade muito grande de esconder a banda de pífanos. *Pra ganhar dinheiro em cima dela* (VALENÇA, 1975b, p.11, grifo nosso).

O discurso de defesa da arte contra a sua apropriação pela indústria atravessa as canções de Alceu Valença, e será investigado mais à frente.

Sobre Alceu Valença é importante pontuarmos que ele é nascido em São Bento do Una, agreste pernambucano, e passou parte de sua juventude no Recife. Durante sua infância, ele teve contato com violeiros e outras manifestações culturais típicas da região e, posteriormente, na capital, foi afetado pela sonoridade do frevo, do maracatu e outros ritmos presentes, até hoje, no carnaval da cidade.

Alceu Valença afirma que a necessidade de compor lhe surgiu:

A partir de 1966, com a fase áurea dos festivais, quase sem querer. Eu escrevia poemas, mas me achava incapaz de fazer música, até que um dia, contrariando os planos da família, que me queria advogado, comprei um violão. Com ele gravei o disco Alceu Valença e Geraldo Azevedo, que não aconteceu, a gravadora só preocupada com boleros (VALENÇA, 1975a, s/p).

No final dos anos 1960, já formado em direito, ele decidiu migrar para o Rio de Janeiro, onde estava o grande mercado da música brasileira. Foi lá que Alceu Valença encontrou Geraldo Azevedo, músico que já tinha fama no Recife por conta de seu violão virtuoso. Esse encontro

²⁰ Podemos mencionar canções como “Apenas um Rapaz Latino-americano”, de Belchior, que traz dizeres como “nada é divino, nada é maravilhoso”, em oposição aos versos “tudo é divino, maravilhoso”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

culminou no disco “Quadrafônico” (1972), em que constam canções em parceria dos dois artistas.

Na próxima subseção, abordaremos alguns acontecimentos internacionais do final dos anos 1960 e começo dos anos 1970 que serão importantes para compreendermos as condições de produção em que Alceu Valença lançou seus primeiros discos.

1.3 - O Ocidente no final dos anos 1960

O final dos anos 1960, especialmente nos Estados Unidos, foram marcados pela ascensão do movimento *hippie* da contracultura, culminando no festival de *Woodstock* (1969). De acordo com Pignatari:

Foi muito breve a última festa moderna produtora de símbolos emocionalmente energizados: o movimento *hippie* contracultural dos anos 60. Não por acaso, ele aconteceu na Roma do século XX, os Estados Unidos, onde há telefones até no deserto. Extraordinário oxímoro, os *hippies* promoveram a volta ao campo, mas um campo místico e metafísico; eles assinalaram o fim da era industrial mecânica com toda a sua agressividade predatória, prenunciando a era sem fumaça e venenos injetados na natureza, a era da eletroeletrônica, dos PCs e das infovias (PIGNATARI, 1998, p.46).

Com seus *cabelos longos* e suas roupas extravagantes, os *hippies* iam de encontro ao conservadorismo da sociedade americana.

Aqui precisamos mencionar também o *jeans*, tecido que no final daquela década, e também nos anos 1970, foi usado massivamente entre os jovens. Inicialmente uma roupa dos peões e mineradores americanos, foi por meio do cinema, com atrizes como Audrey Hepburn e Marilyn Monroe, com os filmes de *velho-oeste* e também com *Juventude Transviada* (1955), estrelado por James Dean, que o jeans se tornou o grande tecido popular e também da classe média americana²¹.

Nos anos 1970, as calças *boca-de-sino* jeans, com a base alargada, lembrando o formato de um sino, utilizadas inicialmente pelos *hippies*, entraram de vez para a moda, sendo usadas

²¹ Fonte:

<https://medium.com/@veronicassis/hist%C3%B3ria-do-jeans-de-mat%C3%A9ria-prima-de-terceira-para-%C3%ADcone-da-cultura-pop-c507b9b634a7>.

tanto por homens quanto por mulheres. O jeans havia deixado de ser um uniforme de trabalho e o seu uso materializava um efeito de rebeldia, especialmente entre os jovens.

Os *hippies* davam passagem a um discurso estético/ético com o qual a juventude do Ocidente se identificou, com dizeres como “faça amor, não faça guerra”, “dê uma chance à paz”. A livre experimentação sexual e o uso de alucinógenos eram cantados por bandas como Jefferson Airplane e cantores como Jimi Hendrix e Janis Joplin. Na cidade de São Francisco, Califórnia, aconteciam grandes festivais, em ruas e parques.

Naquele mesmo país, a Guerra do Vietnã e a luta pelos direitos civis eram acontecimentos que evidenciavam e ampliavam as tensões sociais e geracionais. O comunismo era referido como uma ameaça constante e políticos de direita atribuíam à União Soviética e a Cuba o patrocínio daquelas manifestações de resistência da juventude americana à ideologia capitalista conservadora dominante nos EUA.

Os *Beatles*, na Inglaterra, haviam dado uma guinada estética que marcou aquela geração com o disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, trazendo o uso de orquestras e o experimentalismo musical junto à linguagem polissêmica do *surrealismo*²² e de outros gêneros literários. A incorporação de elementos da vanguarda erudita, da música eletrônica e da música indiana também foi materializada no som da banda.

Outro movimento que ganhou especial força nos anos 1960 foi o movimento dos direitos civis, com líderes como o pastor Martin Luther King, que usava em seus discursos uma retórica eloquente e cristã para pressionar as autoridades e a justiça a acabar com a segregação nos EUA. O poder constituído, por meio de seus aparelhos repressores, como a polícia, fazia vista grossa para o racismo institucional ainda presente em vários estados, principalmente no sul do país.

O boxeador negro Cassius Clay se mantinha como campeão dos pesos pesados, havia assumido a fé muçulmana, e começou a usar o novo nome de *Muhammad Ali*, atacando em suas entrevistas o racismo que experienciava naquele país. Ele, assim como o trompetista Miles Davis, ocupavam a posição de negro orgulhoso que se recusava a entrar pela porta dos fundos. O movimento *Black Panthers Party*, os Panteras Negras, influenciados pelo ativista Malcolm X, surgem como derivação armada e mais *radical* dessa luta negra por igualdade.

Na França, os estudantes da Universidade de Paris, liderados por Daniel Cohn-Bendit, desafiavam o presidente Charles De Gaulle, numa onda de protestos que foi reprimida fortemente

²² Um dos ícones presentes na antológica capa desse álbum é o escritor Lewis Carroll, do livro “Alice no País das Maravilhas”, um dos precursores do dadaísmo e do surrealismo.

pela polícia. Com o crescimento da mobilização, os estudantes receberam apoio e adesão da classe trabalhadora. Os sindicatos apoiaram uma greve geral que paralisou o país.

Na próxima subseção, vamos debater alguns acontecimentos da região Nordeste do Brasil, em que Alceu Valença cresceu e onde começou a compor suas canções.

1.4 - O Nordeste no início do século XX

O Nordeste, enquanto região política e geográfica, é objeto dos mais variados estudos e foi berço de uma série de movimentos culturais de importância nacional. Observamos, portanto, a necessidade de fazermos uma breve discussão sobre os acontecimentos sócio-culturais da região para a maior compreensão das condições de produção das obras de Alceu Valença.

No século XIX, devido à questão da seca, em especial a de 1877, os representantes políticos do antigo Norte do Brasil (que incluía o que hoje chamamos Norte e Nordeste) se uniram em torno do “discurso da seca” para colocar em âmbito nacional os interesses dos então “Estados do Norte”, compondo a imagem de uma área “miserável, sofrida e pedinte”, acentuada pelo banditismo e pelo messianismo (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.72 -73). Sujeitos como Antônio Conselheiro e o Padre Cícero materializavam a dependência e o fanatismo que o povo pobre da região tinha com o catolicismo. Lampião, Corisco e o cangaço ganhavam manchetes por todo o país, atuando como um poder paralelo ao estado, numa lógica bélica em que o revólver e a peixeira garantiam a segurança e a sobrevivência contra os “coronéis” do Sertão.

Graças principalmente às reportagens de Euclides da Cunha sobre o movimento de Canudos, publicadas no jornal *O Estado de São Paulo*, e às investidas militares fracassadas do governo contra os rebelados, o messianismo de Antônio Conselheiro se tornou assunto comentado nas grandes capitais do país. Em 1902, Cunha publica *Os Sertões*, livro em que denuncia o genocídio daquela comunidade do interior da Bahia perpetrado pelos administradores da então recente República. “O Brasil entra no século XX mediante um trauma de parto, a fórceps” (PIGNATARI, 1998, p.37).

Imagem 1- Antônio Conselheiro



(Fonte: <https://www.todamateria.com.br/antonio-conselheiro/>)

A Imagem 1, retratando Antônio Conselheiro, é importante para debatermos a memória discursiva a respeito do *messianismo* no Nordeste. Com seus cabelos e barbas longas, Antônio Conselheiro era tido como *louco* para muitos e como *santo* para outros. O seu visual se filia a um interdiscurso que passa por imagens como a do próprio Jesus Cristo, com manto e longas cabeleiras e barba.

Segundo Albuquerque Júnior:

[...] o banditismo ou o cangaço é também outro tema que, eleito pelo “discurso do Norte” para atestar as consequências perigosas das secas e da falta de investimentos do Estado na região, de sua não modernização, adquire uma conotação pejorativa que vai marcar o nortista ou o nordestino com o estigma da violência, da selvageria (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2019, p.18)

Lampião vira o maior ícone dessa insurgência, trabalhando discursivamente sua imagem, por meio de fotos em que exibia seu gibão de couro, suas armas, seu chapelão e, por vezes, *cabelos longos*. Junto dele estava seu bando e Maria Bonita, sua esposa cangaceira, que materializava a presença das mulheres nesse acontecimento de revolta.

A fotografia da morte deles, em 1938, degolados, materializa o discurso de justiça que circulava no sertão dos coronéis e expõe ao Brasil a conduta das autoridades locais. Alguns cangaceiros foram degolados ainda em vida e essa imagem entrou de vez para a memória discursiva acerca do Nordeste:

Imagem 2 - Lampião e seu bando degolados



(Fonte:

<http://g1.globo.com/brasil/noticia/2013/07/fotografia-historica-e-cruel-marca-75-anos-da-morte-de-lampiao.html>)

A Imagem 2 é importante por materializar o discurso de que *só morto* Lampião seria interrompido em sua revolta contra as relações de produção no sertão dos coronéis. Essa imagem faz parte de uma memória discursiva a respeito do sertão e do homem nordestino que se farão presentes no discurso do cantor Alceu Valença.

Inicialmente interpretado enquanto discurso de selvageria, o cangaço é ressignificado, nas décadas seguintes à morte de Lampião, por intelectuais ligados à esquerda como um testemunho da capacidade de revolta das camadas populares e símbolo da injustiça da sociedade burguesa (ALBUQUERQUE, 2011, p.218). Tanto o messianismo quanto o cangaço se inscrevem numa memória discursiva que afetará as produções artísticas das décadas seguintes. Essa memória passa pela roupa de cangaceiro que Luiz Gonzaga adotou, pela presença de Lampião nos cordéis populares e pela abordagem do cangaço no cinema, em filmes como “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964), de Glauber Rocha.

Nos anos 1940, graças ao sucesso do cantor e sanfoneiro pernambucano Luiz Gonzaga, surgem outros discursos que materializam o Nordeste enquanto terra festeira. Ocupando uma posição de sujeito *conciliador*, que sabe entreter mas que também estaria disposto a trabalhar duro na *cidade grande*, Gonzaga fez do baião um dos ritmos nacionais mais importantes. Apesar de seu figurino, que invocava a memória discursiva sobre os cangaceiros, Gonzaga cultivava uma imagem sorridente e nada ameaçadora.

Albuquerque Júnior afirma:

Não é só o ritmo que vai instituir uma escuta do Nordeste, mas as letras, o próprio grão da voz de Luiz Gonzaga, sua forma de cantar, as expressões locais que utiliza, os elementos culturais populares e, principalmente, rurais que agencia, a forma de vestir, de dar entrevistas, o sotaque, tudo vai “significar” o Nordeste (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.176).

Ainda segundo Albuquerque, o sotaque, questão de grande importância ao tratarmos da música nordestina cantada, pode aproximar as pessoas ou provocar separação, associando o migrante nordestino com um estranho, enquadrando-o em conceitos morais, em valores, num regime de escuta, em que não são as pessoas que falam, mas a fala que diz a pessoa (2011, p.176).

O sucesso obtido por Luiz Gonzaga ainda nos anos 40 alimentou os sonhos de várias gerações de artistas nordestinos. Sanfoneiro mediano, cantor de voz potente e grande compositor, Gonzaga era um homem negro do sertão de Exu, que assumiu a identidade de “voz do Nordeste”, se colocando como intermediário entre o povo nordestino e o Estado, enfatizando a seca como o único grande problema daquele espaço (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.178). A denúncia da exploração da mão de obra popular, da falta de uma reforma agrária na região e do poder paralelo dos “coronéis” do Sertão não se materializa em suas músicas mais famosas, que assumiam um discurso com efeito conciliatório.

Apesar de inspirados por Gonzaga, também chamado de “rei do baião”, os cantores nordestinos da geração de 1970, mesmo sob a censura institucional do regime militar e a perseguição política que caracterizou a época, davam passagem, em suas letras, a um discurso de denúncia e de enfrentamento à ideologia dominante.

Na próxima subseção iremos discutir em que condições de produção Pêcheux fundou a Análise do Discurso de linha francesa (AD). Iremos debater alguns conceitos da teoria que foram caros à nossa análise.

1.5 - Análise do Discurso de linha francesa

Nesta seção iremos abordar as origens da *Análise do Discurso pecheutiana* ou *Análise do Discurso de linha francesa* (AD) e, em seguida, apresentaremos alguns conceitos desta teoria que serão caros na análise de nosso *corpus*.

Fundada pelo filósofo Michel Pêcheux, na França, no final da década de 1960, a AD nasceu “sob o signo da articulação entre a linguística, o materialismo histórico e a psicanálise” (MALDIDIER, 2017, p.16). O encontro de Pêcheux com o também filósofo Althusser, em 1966, teve um papel decisivo para a futura elaboração de uma teoria materialista do discurso. Foi Althusser quem fez brotar a fagulha teórica em Pêcheux (idem, p.18).

A AD emerge entre as reverberações de *Maió de 68*, um dos grandes acontecimentos sócio-políticos daquela década, e mira um objeto radicalmente novo: o *discurso*. Aquele foi o momento em que estudantes e operários tomaram as universidades e as ruas de Paris, protestando contra o presidente Charles De Gaulle, e inspirando revoltas e rebeliões em diversas partes do mundo.

Pichações nos muros da cidade exibiam dizeres como: "o agressor não é aquele que se revolta, mas aquele que reprime"; "corram, camaradas, o velho mundo está atrás de vocês"; "professores, vocês nos fazem envelhecer"; "não tomem o elevador, tomem o poder" e “é proibido proibir”²³ eternizado na canção de Caetano Veloso, no mesmo ano, no Brasil.

Estes dizeres revelam um pouco do conflito geracional e intelectual que tomava as universidades e as ruas da França. Ali, com grande vigor, foram colocados em xeque os saberes e os costumes de gerações anteriores por uma juventude ávida por mudar os rumos políticos e intelectuais do Ocidente. O estruturalismo saussureano, por exemplo, vivia seu apogeu, mas dava mostras de certas fissuras internas (FERREIRA, 2010). A AD é uma das responsáveis pelo tensionamento dessas fissuras.

No ano seguinte ao *Maió de 68*, Pêcheux lança o livro *Análise Automática do Discurso*, fruto de sua tese universitária, em que se mostra determinado a “perseguir a formação do *sentido* para além da unidade que um sujeito dá a seu texto” (MALDIDIER, 2017, p.25, grifo nosso), sendo “o primeiro modelo de uma máquina de ler que arrancaria a leitura da subjetividade” (idem, p.21). A AAD69, como ficou posteriormente conhecido esse primeiro momento da AD,

²³ Fonte:

<http://g1.globo.com/Sites/Especiais/Noticias/0,,MUL463636-15530,00-CONHECA+DAS+FRASES+MAIS+MARCANTES+DE+MAIO+DE.html>.

diferenciava-se de outras teorias que também estudavam os sentidos dos enunciados. Pêcheux toma o *discurso* como um conceito que não se confunde com o *discurso empírico* sustentado por um sujeito nem com o *texto* (ibidem, p.22). O conceito de *condições de produção*, oriundo do marxismo, faz-se presente desde esse primeiro momento. Faz-se, na AD, uma análise que não se fecha no sujeito nem no material linguístico apenas.

Segundo Silva, o livro *Análise Automática do Discurso*:

[...] defende uma ruptura epistemológica, apresentando o discurso como cerne nas questões teóricas relativas à ideologia e ao sujeito, principalmente porque ocorre a rejeição da concepção de sujeito enquanto entidade homogênea e estimula-se a valorização da compreensão de sujeito numa visão díspar do consciente e do inconsciente (SILVA, 2019b, p.58).

Uma obra fundamental, desde esse primeiro momento, para a elaboração do pensamento pêcheutiano foi “Aparelhos Ideológicos do estado”, de Althusser, que sustenta que *as ideologias tem uma história* e que *a ideologia em geral não tem história e é eterna*, como o inconsciente (2003 [1970], p.84-85). A discussão acerca da concepção de *ideologia* será imprescindível para a AD, divergindo do senso-comum que, por vezes, considera a ideologia como externa ao *sujeito*.

Segundo Pêcheux, Althusser:

apresentou os fundamentos reais de uma teoria não-subjetivista do sujeito, como teoria das condições ideológicas da reprodução/transformação das relações de produção: a relação entre *inconsciente* (no sentido freudiano) e *ideologia* (no sentido marxista) (PÊCHEUX, 2014 [1975], p.124, grifos do autor).

É importante nos remetermos a Karl Marx e Friedrich Engels, filósofos e ativistas do século XIX, para abordarmos as origens da AD. Eles refutavam, já no século XIX, a noção de subjetividade absoluta, afirmando que a atividade material e o intercâmbio material dos homens está entrelaçada com a produção das ideias, das representações, da consciência e que “não é a consciência que determina a vida, é a vida que determina a consciência” (MARX, ENGELS, 2009, p.31-32). Seguindo essa lógica materialista, Pêcheux afirma que “o real existe, necessariamente, independentemente do pensamento e fora dele, mas o pensamento depende, necessariamente, do real, isto é, não existe fora do real” (PÊCHEUX, 2014, p.232). Essas ideias vão de encontro a uma noção comum, especialmente no que tange à arte: a de que existiria o

mundo do artista e a cabeça do artista enquanto coisa independente e desvinculada da sociedade.

Marx empregava a palavra *ideologia* como um sistema de ideias, de representações que domina o espírito de um homem ou de um grupo social, mas, segundo Althusser (2003 [1970]), ele não desenvolveu uma teoria da ideologia em geral. Tampouco houvera, até o final da década de 1960, segundo Pêcheux (2000 [1977]), estudos politicamente organizados produzidos por Lênin ou quaisquer teóricos do marxismo sobre a articulação entre *língua, ideologia e discurso*.

Pêcheux se propõe, de modo científico, a estudar essa articulação. Nesse percurso, ele afirma a inerente tomada de posição por parte de qualquer pesquisador e a impossibilidade da *neutralidade*. A própria escolha de determinado *corpus* em detrimento de outros já evidencia uma tomada de posição de qualquer cientista.

Pêcheux foi de encontro à cristalizada:

ideia de que existe um *discurso da ciência*, isto é, um *discurso do sujeito da ciência*, cuja característica seria a de que esse sujeito está apagado nela, isto é, “presente por sua ausência”, exatamente como Deus sobre a terra no discurso religioso! O único meio de esclarecer essa confusão é reconhecer que não há “discurso da ciência” (nem mesmo, a rigor, “discurso de uma ciência”) porque todo discurso é discurso de um sujeito (PÊCHEUX, 2014 [1975], p.181-182, grifos do autor)

O autor nega, portanto, a possibilidade de uma ciência desprovida de *ideologia*, indo de encontro a uma série de preceitos herdados do positivismo e fortes, até hoje, dentro e fora da academia. Segundo Orlandi, uma das primeiras teóricas da AD no Brasil, para o analista do discurso “[...]a construção do *corpus* e a análise estão intimamente ligadas: decidir o que faz parte do *corpus* já é decidir acerca de propriedades discursivas” (2015, p.61, grifos da autora).

O analista do discurso não interpreta, mas trabalha (n)os limites da interpretação, sem se colocar fora da história, do simbólico ou da ideologia (idem, p.59). O fato de chamarmos o Regime Militar de *Ditadura*, nesta dissertação, por exemplo, ao invés de *Revolução*, já indica nossa tomada de posição no sentido de que houve sim uma ditadura no Brasil, fruto de um golpe político-militar instigado pelas elites econômicas do país.

Em sua teoria da *ideologia*, Althusser sustentava que ela “representa a relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência” (2003[1970], p.85-86), tendo uma existência material, que se realiza num aparelho ideológico e em suas práticas. O autor também

afirma que aquilo que parece ocorrer fora da ideologia ocorre, na verdade, nela, incluindo a sua negação²⁴.

Pêcheux, levando isso em conta, aponta para a ideia de que as classes sociais não são indiferentes à língua, afirmando que “todo processo discursivo se inscreve numa relação ideológica de classes” (PÊCHEUX, 2014 [1975], p.82). Nosso *corpus*, por exemplo, foi gestado e publicado durante um regime militar cuja ideologia era fortemente *anti-comunista*, ancorando-se num discurso do *medo* para destituir o presidente eleito João Goulart, em 1964.

É importante nos aprofundarmos acerca do já mencionado conceito de *condições de produção*, pois na AD, “procura-se compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história” (ORLANDI, 2015, p.13). Todo discurso é produzido numa determinada época, numa determinada sociedade, e tudo isso o afeta e é fundamental na determinação de sentidos. O conceito de *condições de produção* é oriundo do marxismo e traz o discurso enquanto *determinado* por um *exterior*, “para evocar tudo o que, fora a linguagem, faz que um discurso seja o que é: o tecido histórico-social que o constitui” (MALDIDIER, 2017, p.23).

Segundo Orlandi:

As *condições de produção* implicam o que é *material* (a língua, sujeita a equívoco e a historicidade), o que é *institucional* (a forma social, em sua ordem) e o *mecanismo imaginário*. Esse mecanismo produz imagens dos sujeitos, assim como do objeto do discurso, dentro de uma conjuntura sócio-histórica. Temos assim a imagem da posição sujeito locutor (quem sou eu para lhe falar assim?) mas também da posição sujeito interlocutor (quem é ele para me falar assim, ou para que eu lhe fale assim?), e também a do objeto do discurso (do que estou lhe falando, do que ele me fala?). É pois todo um jogo imaginário que preside a troca de palavras (ORLANDI, 2015, p.38).

Ainda segundo a autora, as condições de produção são, no sentido estrito, o contexto imediato, e, no sentido amplo, o contexto sócio-histórico, ideológico.

Para Pêcheux (2000 [1977]), os Aparelhos ideológicos do estado são plurais e existem dentro de relações de contradição-desigualdade-subordinação, sem formar um bloco homogêneo, contribuindo, de maneira desigual, para o desenvolvimento da luta ideológica de classes (entre burguesia e classe trabalhadora). Ao fazer avançar o debate sobre a discursividade na luta de classes, em termos de *resistência*, *revolta* e *revolução*, Pêcheux afirma:

²⁴ Essa negação da ideologia tem ganho muitos adeptos na contemporaneidade, que consideram a *ideologia* enquanto sinônimo de um posicionamento à esquerda, em termos políticos.

Falar das massas populares, de mudança política e de revolução, enfim, da história, em termos de pessoas e de coisas, de sujeitos e objetos, de intenções e do estado das coisas, como algo natural, como *distinções transparentes que aparecem na linguagem sem qualquer ambiguidade*, é desconsiderar totalmente a constituição essencialmente ideológica do discurso e do sentido (PÊCHEUX, 2012b, p.252, grifo nosso).

Aqui podemos ver o questionamento acerca da *transparência da linguagem*, tida na AD como uma ilusão do sujeito, um efeito ideológico, também conhecida como *esquecimento n.º2*. Ainda sobre a ideologia, Pêcheux afirma que é ela que “através do “hábito” e do “uso”, está designando, ao mesmo tempo, *o que é e o que deve ser*, e isso, às vezes, por meio de “desvios” linguisticamente marcados [...]” (2014 [1975], p.146, grifo do autor).

A mencionada luta de classes é fundamental para compreendermos os processos de produção de sentidos. O sentido de uma palavra ou expressão é determinado pelas posições ideológicas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras, as expressões e as proposições são produzidas: o sentido não existe “em si mesmo” (PÊCHEUX, 2014 [1975]), ele muda de acordo com as posições ocupadas pelos sujeitos.

É importante estarmos atentos ao fato de que “a Ideologia não se reproduz sob a forma geral de um *Zeitgeist* (isto é, o espírito do tempo[...]) que se imporia de maneira igual e homogênea à “sociedade”” (idem, p.130). Aqui podemos apontar para o conceito de *formação ideológica*, a ser detalhado mais à frente, pois Pêcheux (ibidem, p.132) afirma que a instância ideológica, existe, em sua materialidade concreta, sob a forma de *formações ideológicas* (referidas aos aparelhos ideológicos de Estado), que possuem um caráter “regional” e comportam posições de classe.

Orlandi traz o exemplo da palavra “salário”, que pode produzir efeitos de sentidos bem distintos para o trabalhador e para o patrão (ORLANDI, 2020). No atual cenário, em meio a uma pandemia mundial, podemos mencionar a expressão “fica em casa” e os sentidos que ela pode produzir num morador de rua: certamente sentidos diferentes daqueles produzidos em pessoas de classes privilegiadas.

Após essa exposição sobre o conceito de *ideologia* da AD, precisamos trazer a relação de nossa teoria com a linguística. Ferdinand de Saussure, também conhecido como o *pai* da linguística, ganhou notoriedade com a obra “Curso de Linguística Geral” (1916), que foi decisiva para o adquirento do *status* de ciência para a linguística. O deslocamento empreendido por ele

de *função* para *funcionamento da língua* era considerado um adquirido científico irreversível para Pêcheux, segundo Malidier (2017).

A linguística estruturalista delimita como seu objeto a língua, em oposição à fala, considerando aquela como *social e essencial* e esta como *individual* e mais ou menos *accidental*. Segundo Saussure:

A língua não constitui, pois, uma função do falante: é o produto que o *indivíduo registra passivamente*; não supõe jamais premeditação e a reflexão nela intervém somente para a atividade de classificação [...]. A *fala* é, ao contrário, um *ato individual* de vontade e inteligência, no qual convém distinguir: 1o, as combinações pelas quais o falante realiza o código da língua no propósito de exprimir seu *pensamento pessoal*; 2o, o mecanismo psicofísico que lhe permite exteriorizar essas combinações (SAUSSURE, 2000 [1916], p.22, grifo nosso).

Os estudos de Saussure foram, inegavelmente, um avanço para os estudos da linguagem, mas havia lacunas. Ele trazia a ideia de *ato individual* para a *fala*, objeto sobre o qual a AD se debruça. Essa noção de ato individual e *pensamento pessoal* exclui a ideologia e a luta de classes, fatores que, como demonstramos, são constitutivos da linguagem. A AD não se atém apenas à superfície textual, articulando, de sua maneira particular, conhecimentos oriundos das Ciências Sociais e da Linguística, “em uma proposta em que o político e o simbólico se confrontam” (ORLANDI, 2015, p.15).

Ainda sobre Saussure, é o conceito de *fala* que ele apresenta que constitui o elo mais fraco de sua teoria, sendo, para Pêcheux, uma fenda constitutiva e:

o autêntico tipo de anticonceito, um puro excipiente ideológico que vem “completar”, por sua evidência, o conceito de língua, portanto, um tapa-buraco, um remendo que oculta a “lacuna” aberta pela definição científica da língua como sistematicidade em funcionamento (PÊCHEUX, 2014 [1975], p.221).

Levando em conta os avanços em termos de estudo da estrutura da língua, mas ciente da fragilidade do conceito de *fala* trazido por Saussure, a AD concentra seus estudos justamente nessa *fenda constitutiva*. Saussure reforçava a “poderosa ideia da imanência, isto é, a ideia de que fatos linguísticos são condicionados só e apenas por fatos linguísticos” (FARACO, 2005, p.31).

As contribuições da semiótica são um dos legados de Saussure. Para ele, o termo *signo* designaria o total, o *significado* seria o conceito e o *significante* a imagem acústica (SAUSSURE, 2000 [1916], p.81). Já na AD, “esse *significante* não é mais, como em Saussure, a contraparte do significado, constituindo ambos o signo, já que é importante frisar *os sentidos se produzem na relação da materialidade significante com a história*” (TRAJANO, 2017, p.376, grifo nosso).

A ideologia, que não interessava à linguística estruturalista, é constituinte e condicionante do uso da linguagem e não há sentido dado a priori, pois as palavras e expressões só podem ser compreendidas a partir de uma análise materialista de *quem e em qual situação* enuncia. A AD questiona, portanto, a Linguística por causa desse apagamento da historicidade que ela traz (ORLANDI, 2015) e trabalha “o que vai se chamar a *forma material* [...], que é a forma encarnada na história para produzir sentidos” (ORLANDI, 2015, p.17).

Portanto, a AD não está presa à noção de língua enquanto sistema abstrato, ela busca relacionar a linguagem à sua exterioridade (idem). Ainda segundo a autora, a AD considera que a linguagem não é transparente, ela é considerada enquanto *trabalho simbólico*, tendo em vista questões históricas e ideológicas como constituintes do discurso: aqui não atravessamos o texto em busca de um sentido único do outro lado (ibidem).

Nessa lógica, a língua surge enquanto *acontecimento* e não apenas estrutura:

Reunindo estrutura e acontecimento, a forma verbal é vista como o acontecimento do significante (língua) em um sujeito afetado pela história. Aí entra então a contribuição da Psicanálise, com o deslocamento da noção de homem para a de sujeito (ORLANDI, 2015, p.17).

Cabe a nós trazeremos então o que a AD entende por *sujeito*. Nela, o foco não é o indivíduo enquanto sujeito empírico: o sujeito é considerado enquanto *sujeito ideológico*, interpelado pela ideologia, que se desdobra em sujeito singular e Sujeito universal (PÊCHEUX, 2014 [1983]). Enquanto sujeito singular, ele é “tomado na evidência empírica de sua identidade (“este sou eu!”) e de seu lugar (“é verdade, eu estou aqui, trabalhador, patrão, soldado!”)” (idem, p.7-8). Já esse Sujeito universal, o Grande Sujeito, que pode ser tomado como Deus, a Justiça, a Moral, “veicula a evidência de que “é assim”, sempre e em toda parte, e que é mesmo assim” (ibidem.p-8). Essa relação sujeito/Sujeito é constitutiva da interpelação ideológica e esse ritual de

interpelação é sujeito a *falhas*:

Tomar até o final a interpelação ideológica como um ritual, supõe reconhecer que não é um ritual sem falha, falta e rachadura: "uma palavra por outra" é a definição da *metáfora*, mas é também o ponto onde um ritual ideológico vem se quebrar no lapso (não faltam exemplos na cerimônia religiosa, no procedimento jurídico, na lição pedagógica ou no discurso político) (PÊCHEUX, 2014 [1983], p.15, grifo nosso).

Discutido e elaborado com profundidade por intelectuais como Pêcheux e, no Brasil, Orlandi, esse *sujeito* da AD “é uma *posição*, um lugar social. Ele não é o indivíduo, sujeito empírico, mas o *sujeito do discurso*, que carrega marcas do social, do ideológico, do histórico e tem a *ilusão* de ser a fonte do sentido” (SILVA, 2019a, p.160, grifo nosso). Compreendemos o sujeito como “afetado pelo inconsciente e interpelado por uma ideologia que o interpela a ocupar uma posição social inscrita numa formação discursiva e ideológica” (SILVA, 2019b, p.161).

Tendo isso em vista, questiona-se, na AD, a ideia do *sujeito como origem do seu discurso*. Essa ideia é apelidada por Pêcheux de “efeito Münchhausen”, que funciona como uma *fantasia metafísica*, um apagamento necessário no interior do sujeito (2014 [1975], p.143-144). Esse efeito também é conhecido como *esquecimento n.º1*, em que “[...] o sujeito “esquece”, ou em outras palavras, recalca que o sentido se forma em um processo que lhe é exterior” (MALDIDIER, 2017, p.46).

O sujeito ignora o fato de que ele próprio resulta de um processo em que é interpelado/constituído em sujeito pela ideologia. “Quando nascemos os discursos já estão em processo e nós é que entramos nesse processo. Eles não se originam em nós. Isso não significa que não haja *singularidade na maneira como a língua e a história nos afetam*” (ORLANDI, 2015, p.33, grifo nosso).

Observando de forma crítica esses esquecimentos (a *ilusão referencial* e o *esquecimento ideológico*), a AD os considera estruturantes do discurso, sendo uma “necessidade para que a linguagem funcione nos sujeitos e na produção de sentidos” (ORLANDI, 2015, p.34).

Sob a influência de Lacan, esse *sujeito* da AD é *assujeitado* pela língua, ele é “[...] um efeito de linguagem que, afetado pelo inconsciente e atravessado pela história, se realiza na e pela língua(gem), na sua relação com o mundo e com o outro, no e pelo discurso” (DAROZ et al, 2014, p.134). As estruturas-funcionamentos designadas como *ideologia* e *inconsciente* dissimulam sua própria existência no interior de seu funcionamento, “produzindo um tecido de

evidências “subjetivas”, devendo entender-se este último não como “que afetam o sujeito”, mas “nas quais se constitui o sujeito”” (PÊCHEUX, 2014 [1975], p.139).

Já a *formação discursiva* a AD considera como “aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada [...] determina *o que pode e deve ser dito* [...]” (PÊCHEUX, 2014 [1975], p.147). A *formação discursiva* é um conceito fundamental para compreendermos o *sujeito* do discurso na AD, e não é pensada como um “bloco homogêneo”, ela é “dividida”, não idêntica a si mesma” (MALDIDIER, 2017, p.73).

As formações discursivas são heterogêneas nelas mesmas e possuem fronteiras fluidas que se configuram e se reconfiguram em suas relações (ORLANDI, 2015). Portanto, a formação discursiva não é hermeticamente fechada nem estanca a possibilidade de mobilidade do sujeito. Ela é importante para compreendermos a determinação de sentidos no discurso, pois “[...]as palavras, expressões, proposições etc., recebem seu sentido da formação discursiva na qual são produzidas” (PÊCHEUX, 2014 [1975], p.147).

No processo de interpelação ideológica, “os sujeitos podem se deslocar, [...] *resistir*, inscrevendo-se em outras formações, identificando-se com outros sentidos” (ORLANDI, 2020, s/p., grifo nosso).

Demonstrada a relação entre a AD e a Linguística, o Materialismo Histórico e a Psicanálise, abordaremos, na próxima subseção, algumas noções que foram úteis em nossa análise.

1.5.1 - Interdiscurso, efeito parafrástico/polissêmico, identificação/contra-identificação, resistência, imaginário, silenciamento, falta/excesso/estranhamento, discurso autoritário/polêmico/lúdico

Começaremos abordando o *interdiscurso*, que “designa o espaço discursivo e ideológico no qual se desdobram as formações discursivas em função de relações de dominação, subordinação, contradição” (MALDIDIER, 2017, p.57). Tendo isso em vista, os discursos são constituídos por meio da memória e do esquecimento de outros discursos. Baseado nos estudos de Pêcheux e Orlandi, Silva afirma que o interdiscurso, “é um saber que possibilita que nossas palavras façam sentido. Esse saber corresponde a algo falado anteriormente, em outro lugar [...]” mas que “[...] continua alinhavando os nossos discursos” (2019b, p.162-163).

Maldidier reforça a ideia de Pêcheux de que o interdiscurso, intricado com o complexo das formações ideológicas, fornece a cada sujeito sua realidade, um sistema de evidências e de significações percebidas-aceitas-sofridas (MALDIDIÉ, 2017, p.59). Para Pêcheux, “o interdiscurso determina a formação discursiva com a qual o sujeito, em seu discurso, se identifica, sendo que o sujeito sofre cegamente essa determinação, isto é, ele realiza seus efeitos “em plena liberdade”” (2014 [1975], p.199).

Como apontamos anteriormente, os processos discursivos são realizados pelo sujeito, mas eles não têm sua origem no sujeito pois, “ao falar o sujeito se divide: as suas palavras são também as palavras dos outros” (ORLANDI, 2007, p.77-78). Nosso vocabulário passa por um número limitado (ainda que grande) de palavras, boa parte delas compartilhadas no cotidiano entre os muitos falantes do português. E há também dizeres que circulam na sociedade ao longo dos processos históricos. O *interdiscurso* é “[...] aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente” e que também “[...] disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada” (ORLANDI, 2015, p.29). Podemos pensar no discurso do *orgulho* pernambucano, por exemplo, presente em diversas letras de frevos²⁵.

Cabe trazeremos o conceito de *memória discursiva*. Segundo Pêcheux, a memória discursiva:

[...] seria aquilo que, face a um texto, que surge como um acontecimento a ser lido, vem restabelecer os “implícitos” (quer dizer, mais 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, 1999, p.52).

Na perspectiva da AD, portanto, “[...] o papel da *memória discursiva* é fundamental na produção do discurso que, em contraposição a uma memória individual, pode ser concebida no entrecruzamento dos sentidos da memória social, inscrita em práticas” (DARÓZ et al, 2014, p.132).

Orlandi considera a *memória discursiva* enquanto sinônimo de *interdiscurso*, perspectiva que adotaremos nesta dissertação, sendo aquela “o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando

²⁵ A canção “Último Regresso”, de Getúlio Cavalcanti, por exemplo, traz a seguinte letra: “É lindo ver o dia amanhecer/ Com violões e pastorinhas mil/ Dizendo bem, que o Recife tem/ O carnaval melhor do meu Brasil”. Fonte: <https://www.lettras.mus.br/bloco-da-saudade/1633050/>.

cada tomada de palavra” (2015, p.29). Segundo a autora, “algo fala em mim antes que eu fale” (ORLANDI, 2020, s/p.).

Outro conceito da AD que precisamos trazer é o de *imaginário*. Aqui ele não é a mentira, imaginação ou fantasia, “ele faz parte da maneira como o sujeito é constituído na produção de sentidos. Não há prática simbólica sem imaginário, não dá para significar sem imaginário” (ORLANDI, 2020, s/p.). O imaginário funciona junto à ideologia, fazendo com que os sentidos para uns e para outros não sejam os mesmos diante de qualquer objeto simbólico (idem). O imaginário é, portanto, estruturante no processo de produção de sentidos.

Trazendo a diferenciação que é feita na AD entre *real* e *realidade* e a importância do *imaginário* nessa diferenciação, Orlandi afirma:

Da perspectiva da ideologia é o imaginário que produz a ilusão subjetiva que constitui o sujeito e que se presentifica na realidade. Ou seja, a realidade já tem construção imaginária, passando pelo sujeito. Quanto ao real, aquilo que eu disse, e que Pêcheux diz, é justamente você não descobre, você topa com ele. É o *impossível que não seja assim*. [...] Discurso historicamente determinados e ideologicamente constituídos. [...] Para chegar ao real você precisa romper com o imaginário. (ORLANDI, 2020, s/p.)

Um mecanismo importante no funcionamento do discurso é o de *antecipação*: “todo sujeito tem a capacidade de [...] colocar-se no lugar em que o seu interlocutor “ouve” suas palavras” (ORLANDI, 2015, p.37). Há uma antecipação dos efeitos de sentido que podem ser produzidos em seu interlocutor e isso é regulado, fortemente, pela hierarquização de nossa sociedade. As relações de força são levadas em conta pelo sujeito, a depender do lugar do qual ele enuncia: “[...] o lugar a partir do qual fala o sujeito é constitutivo do que ele diz” (idem). As palavras ditas por um professor em sala de aula, por exemplo, tendem a ser revestidas de autoridade. Segundo Orlandi:

[...] todos esses mecanismos de funcionamento do discurso repousam no que chamamos formações imaginárias. Assim, não são os sujeitos físicos nem os seus lugares empíricos como tal, isto é, como estão inscritos na sociedade, e que poderiam ser sociologicamente descritos, que funcionam no discurso, mas suas imagens que resultam de projeções. São essas projeções que permitem passar das situações empíricas - os lugares dos sujeitos - para as posições dos sujeitos no discurso. Essa é a distinção entre lugar e posição. (ORLANDI, 2015, p.38)

O mecanismo imaginário “produz *imagens* dos sujeitos, assim como do objeto do discurso, dentro de uma conjuntura sócio-histórica” (idem, grifo nosso). Essas imagens são a posição sujeito locutor, posição sujeito interlocutor e o objeto do discurso. Orlandi as exemplifica em três perguntas: “quem sou eu para lhe falar assim?”, “quem é ele para me falar assim, ou para que eu lhe fale assim?” e “do que estou falando, do que ele me fala?” (ibidem).

Levando em conta os conceitos de *interdiscurso* e *imaginário*, podemos trazer a *paráfrase* e a *polissemia* do modo como são compreendidos na AD. Atentos à dificuldade que é traçar, discursivamente, os limites entre *o mesmo* e *o diferente*, é interessante pensarmos o sujeito da AD dentro dessa rede de discursos, que passa pela continuidade mas também pela modificação de sentidos existentes. A paráfrase, segundo Orlandi (2015) está do lado da estabilização, enquanto na polissemia temos o deslocamento, a ruptura de processos de significação.

Ainda segundo a autora, o funcionamento da linguagem se assenta na tensão entre o processo parafrástico e o polissêmico. “Os processos parafrásticos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória” (ORLANDI, 2015, p.34). Há aqui uma noção de retorno. Produz-se assim, “diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado” (idem).

Já na *polissemia* é o *diferente* que emerge. O que temos na *polissemia* é o deslocamento, a ruptura de processos de significação, jogando com o *equivoco* (ibidem). Esse *equivoco* pode estar no *ato falho*, na diferença entre o que se pretendia dizer e o que *acabou saindo*, aquilo que revela a interpelação de uma ideologia que muitas vezes preferimos esconder.

Linguisticamente, as palavras que usamos já foram utilizadas por outros falantes, são as mesmas presentes no dicionário. Mas discursivamente precisamos analisar as posições de *quem fala, para quem fala, de onde fala*.

O uso de um termo como *enegrecer*, por exemplo, pode indicar uma ideologia racista interpelando o sujeito, caso ele atribua à palavra um sentido perjorativo, mas, vinda de um ativista negro, o termo pode ganhar uma ressignificação, com o sentido de ampliar a presença de *negros* no ambiente, democratizar, racialmente, um espaço.

Como afirma Orlandi, “só uma parte do dizível é acessível ao sujeito pois mesmo o que ele não diz (e que muitas vezes ele desconhece) significa em suas palavras” (2015, p.32). No *jogo* entre o *já-dito* e o *a se dizer*, entre *o mesmo* e *o diferente*, os sujeitos e os sentidos se movimentam, (se) significam, fazem seus percursos (Orlandi, 2015).

A crítica feita com certa frequência à teoria da AD de que esta desconsideraria a *criatividade* do sujeito e sua capacidade de intervenção na língua(gem) é infundada, pois, apesar dos processos parafrásticos serem mais comuns (como podemos ver nos jornais, novelas, em boa parte das canções de sucesso), Orlandi mostra que a criatividade não é anulada pela AD, ela é regida pelo processo *polissêmico*, implicando na:

ruptura do processo de produção da linguagem, pelo deslocamento das regras, fazendo intervir o diferente, produzindo movimentos que afetam os sujeitos e os sentidos na sua relação com a história e com a língua. Irrompem assim sentidos diferentes. (ORLANDI, 2015, p.35)

Essa ruptura pode ser facilmente encontrada na poesia, o gênero literário mais propício à subversão da sintaxe tradicional²⁶, assim como em canções que tragam o experimentalismo em sua base²⁷. Ainda segundo Orlandi (2015), a *paráfrase* é a matriz do sentido, enquanto a *polissemia* é a fonte da linguagem: não é possível haver sentido sem repetição mas, ao mesmo tempo, os sujeitos e os sentidos são múltiplos.

Um conceito que precisaremos abordar e que na AD ganha contornos diferentes do lugar-comum é o de *resistência*. Para falarmos em resistência precisamos abordar o conceito de *identificação* e *contra-identificação*, trazidos por Pêcheux (2014 [1975]).

A *identificação* corresponde a uma

[...] superposição (um recobrimento) *entre o sujeito da enunciação e o sujeito universal*, de modo que a “tomada de posição” do sujeito realiza seu assujeitamento sob a forma do “*livremente consentido*”: essa superposição caracteriza o discurso do “bom sujeito” que reflete espontaneamente o Sujeito (em outros termos: o interdiscurso determina a formação discursiva com a qual o sujeito, em seu discurso, se identifica, sendo que o sujeito sofre cegamente essa determinação, isto é, ele realiza seus efeitos “em plena liberdade”) (PÊCHEUX, 2014 [1975], p.199, grifo do autor).

Na identificação o que o sujeito faz emergir em seu discurso condiz com a ideologia de uma formação discursiva, com aquilo que o *interdiscurso* autoriza. É um processo em que há compatibilidade entre o que é enunciado e aquilo que pode/deve ser dito. Já a

²⁶ Podemos mencionar o *movimento da poesia concreta* como uma estética na qual a polissemia é levada aos extremos, devido ao trabalho gráfico com as palavras. Os concretistas subvertiam, inclusive, a ordem da leitura tradicional do português (da esquerda para a direita).

²⁷ A canção “Papagaio do Futuro”, de Alceu Valença, a qual analisaremos mais adiante, é um exemplo de obra em que predomina o processo polissêmico.

contra-identificação

caracteriza o discurso do “mau sujeito”, discurso no qual o *sujeito da enunciação* “se volta” *contra o sujeito universal* por meio de uma “tomada de posição” que consiste, desta vez, em uma *separação* (distanciamento, dúvida, questionamento, contestação, revolta...) *com respeito ao que o “sujeito universal” lhe dá a pensar*: luta contra a evidência ideológica sobre o terreno dessa evidência [...]. Em suma, o sujeito, “mau sujeito” [...], se *contra-identifica* com a formação discursiva que lhe é imposta pelo “interdiscurso” como determinação exterior de sua interioridade subjetiva, o que produz as formas filosóficas e políticas do *discurso-contra* (isto é, *contradiscurso*) (PÊCHEUX, 2014 [1975], p.200).

É importante frisarmos o papel da luta de classes nesse processo. A ideologia dominante, na contemporaneidade, a da burguesia, “jamais domina sem contradição” (PÊCHEUX, 2014b [1983], p.14). É nessa contradição que entra o conceito de *resistência* da AD.

Em meio à injunção do interdiscurso e às formações ideológicas que os regem, “os sujeitos podem se deslocar, [...] resistir, inscrevendo-se em outras formações, identificando-se com outros sentidos” (ORLANDI, 2020, s/p.). Aqui podemos mencionar o *equivoco*, o *lapso*, o *ato falho*, que ganham contornos discursivos, fazendo significar sentidos não autorizados.

Segundo Pêcheux, os *pontos de resistência*, sob a dominação ideológica, podem ser os atos de:

não entender ou entender errado; não “escutar” as ordens; não repetir as litanias ou repeti-las de modo errôneo; falar quando se exige silêncio; falar sua língua como uma língua estrangeira que se domina mal; mudar, desviar, alterar o sentido das palavras e das frases; tomar os enunciados ao pé da letra; deslocar as regras na sintaxe e desestruturar o léxico jogando com as palavras...

E assim começar a se despedir do sentido que reproduz o discurso da dominação, de modo que o irrealizado advenha formando sentido do interior do sem-sentido.

E através destas quebras de rituais, destas transgressões de fronteiras: o frágil questionamento de uma ordem, a partir da qual o lapso pode tornar-se discurso de rebelião, o ato falho, de motim e de insurreição: o momento imprevisível em que uma série heterogênea de efeitos individuais entra em ressonância e produz um *acontecimento histórico*, rompendo o círculo da repetição (PÊCHEUX, 1990, p.17).

Essas palavras de Pêcheux são fundamentais para entendermos como a *resistência* pode se dar de modo discursivo. Ela passa por uma insubordinação, por uma quebra do que se espera ouvir.

Lembre-mos que, na AD, o sujeito é interpelado/constituído pela ideologia e que “o sujeito é dividido, e a resistência não é produto de uma intenção do sujeito, considerando que o que opera é o inconsciente. A resistência é constituída na contradição, no real da história” (MOURA; AMARAL, 2019, p.2). Segundo Soares, a resistência, na AD, “não é apenas o ato de se ‘opor a’” (ou se contra-identificar com alguns sentidos), noção mais próxima da forma como compreendemos o ato de resistir a alguém ou a alguma coisa” (2020, p.138). É preciso compreendermos que um dizer e suas rupturas funcionam simultaneamente (idem, p.138).

Dito isto, podemos trazer o conceito de Orlandi de *silenciamento*. Orlandi (2007) separa o *silêncio fundador* (aquele que é estruturante da língua, o silêncio enquanto matéria significativa, o silêncio que não apenas está “entre” as palavras mas que as atravessa) do *silenciamento*, também chamado de *política do silêncio*. O *dizer* e o *silenciamento* são inseparáveis, pois “toda denominação apaga necessariamente outros sentidos possíveis” (ORLANDI, 2007, p.74).

O *silêncio local*, manifestação mais visível dessa política é a interdição do dizer (idem), muito comum em regimes ditatoriais. Uma das inscrições desse silenciamento ocorre por meio da *censura*. Pensaremos a *censura* “enquanto “fato” de linguagem que produz efeitos enquanto política pública de fala e silêncio”, considerando-a “em sua materialidade linguística e histórica, ou seja, discursiva” (ibidem, p.75).

A censura institucional no Brasil foi uma ferramenta importante no controle das produções culturais, jornalísticas e acadêmicas por parte da Ditadura Militar. Ela atinge a constituição da identidade do sujeito, porém, a identidade, “sempre em movimento, encontra suas formas de manifestação não importa em que situação particular de opressão” (ibidem, p.118).

Numa sociedade em que já é notório e oficial esse *silenciamento*, cria-se em torno dos artistas uma expectativa de que façam significar em suas obras, ainda que de forma velada, um discurso subversivo, um discurso de *resistência*. Para Orlandi, “os sentidos reproduzidos em condições “particulares”, como a da censura, podem ser carregados de outros sentidos, de transformações, de outros sentidos possíveis mas não ditos” (2007, p.112).

Orlandi (2007) investiga formas de fazer significar sentidos censurados na canção: cantar o amor para cantar “outra” coisa, o uso do discurso amoroso para falar do político; a elaboração de distintas formas de espetáculo musical, como a ópera, para compor a relação com o político; cantar as lendas nacionais. Algumas construções linguísticas apontam para deslocamentos, que especificam “outros” sentidos: a repetição de certas expressões; o uso de referências da fauna e da flora brasileira (idem, p.120-121).

Outro conceito que é ressignificado por Orlandi é o de *estereótipo*. Ela mostra que, numa situação de censura, o uso do *estereótipo* pode indicar o deslizamento de sentidos, pode fazer significar aquilo que estava proibido, dizendo *o mesmo* para dizer *outra coisa*. Segundo a autora:

em situação de censura, pelo menos, os estereótipos são *pontos de fuga de sentidos*. [...] Quando penso o estereótipo como ponto de fuga possível de sentidos, penso-o como lugar em que trabalham intensamente as relações da linguagem com a história, do sujeito com o repetível, da subjetividade com o convencional. Tudo isso perpassado pelo funcionamento imaginário do discurso. [...] Em se tratando da ordem do político e da censura, o que podemos observar é que o estereótipo se carrega (e carrega) de *sentidos que migram da ordem de outros discursos*. O estereótipo, a seu modo, cumpriria, no discurso, papel imaginário análogo ao do "pré-construído" (o efeito do já-dito que sustenta o dito), com efeito inverso, dando ao sujeito a impressão de que só ali os sentidos retornam, protegendo-o assim do mesmo do sentido e da sua intercambialidade com outro sujeito qualquer (ORLANDI, 2007, p.124-125-126, grifo nosso).

Os estudos de Orlandi serão de grande importância em nossa análise pois a autora se debruçou sobre as obras de Chico Buarque num período que inclui aquele que analisaremos (1972/1976) dos discos de Alceu Valença. E nessas canções ela investigou as diferentes manifestações da resistência e as maneiras de fazer significar os sentidos censurados.

As estratégias discursivas da *falta*, do *excesso* e do *estranhamento*, trazidas por Ernst-Pereira (2009) também podem ter grande utilidade para o analista do discurso. A *falta* é a estratégia discursiva que consiste

na omissão de palavras, expressões e/ou orações [...] que podem (ou não) ser resgatadas pelo sujeito-interlocutor (e) na omissão de elementos interdiscursivos que são esperados, mas não ocorrem e podem (ou não) ser percebidos pelo sujeito-interlocutor. No primeiro caso, ela se constitui num lugar em que são criadas zonas de obscuridade e incompletude na cadeia significante com fins ideológicos determinados; no segundo, cria um vazio que visa, na maioria das vezes, encobrir pressupostos ideológicos ameaçadores (ERNST-PEREIRA, 2009, p.4).

A estratégia do *excesso* é caracterizada como algo que se faz presente em demasia no discurso, como a repetição de palavras visando “garantir a estabilização de determinados efeitos de sentido em vista da iminência (e perigo) de outros a esses se sobreporem” buscando “estabelecer provavelmente a relevância de saberes de uma determinada formação discursiva através da repetição” (ERNST-PEREIRA, 2009, p.4). Já o *estranhamento*:

expõe o conflito entre formações discursivas e consiste na apresentação de elementos intradiscursivos – palavras, expressões e/ou orações – e interdiscursivos, da ordem do ex-cêntrico, isto é, daquilo que se situa fora do que está sendo dito, mas que incide na cadeia significante, *marcando uma desordem no enunciado*. Aqui se dá o efeito de pré-construído através do qual “um elemento irrompe no enunciado como se tivesse sido pensado antes, em outro lugar, independentemente”, *rompendo (ou não) a estrutura linear do enunciado*. Possui como características a *imprevisibilidade*, a *inadequação* e o *distanciamento daquilo que é esperado* (ERNST-PEREIRA, 2009, p.4, grifo nosso).

Essas estratégias podem ser recorrentes em obras de arte e conhecer essa definição é de grande utilidade para o analista.

Orlandi (2015) distingue três diferentes modos de funcionamento do discurso. Evitando tomá-los enquanto categorizações, a autora prefere utilizá-los como uma *tendência* para o qual o discurso pode se inclinar. São eles o *discurso autoritário*, “aquele em que a polissemia é contida, o referente está apagado pela relação de linguagem que se estabelece e o locutor se coloca como agente exclusivo” (ORLANDI, 2015, p.85); o *discurso polêmico*, em que “a polissemia é controlada, o referente é disputado pelos interlocutores, e estes se mantêm em presença, numa relação tensa de disputa pelos sentidos” (idem); e o *discurso lúdico*, em que “a polissemia está aberta, o referente está presente como tal, sendo que os interlocutores se expõem aos efeitos dessa presença inteiramente não regulando sua relação com os sentidos” (ibidem).

Na próxima seção trataremos a metodologia utilizada em nossa análise, detalhando como se deu a escolha de nosso *corpus*, as etapas do processo de análise, e debatendo acerca de como mobilizamos os conceitos da AD.

2 - METODOLOGIA

A pesquisa aqui efetuada foi de natureza qualitativa, com abordagem discursiva, desenvolvida a partir dos fundamentos teóricos e metodológicos da AD. Esses fundamentos e conceitos serão mobilizados tendo em vista o *funcionamento* do discurso.

De início, selecionamos as canções a serem analisadas: elas foram escolhidas por trazerem diferentes manifestações da *resistência* na obra do autor. Ouvimos as canções dezenas

de vezes, lemos entrevistas (da época e também mais recentes), investigamos a arte dos *LPs*, especialmente as capas.

Os discos escolhidos para a análise foram três: “Quadrafônico” (1972), em que Alceu Valença estreou junto com Geraldo Azevedo, do qual analisamos as canções “Talismã” e “Planetário”; “Molhado de Suor” (1974), do qual analisamos as canções “Molhado de Suor”, “Cabelos Longos” e “Papagaio do Futuro”; e “Vivo” (1976), do qual analisamos “O Casamento da Raposa com o Rouxinol”, “Sol e Chuva” e “Você Pensa” (1976), totalizando oito canções analisadas.

Escutamos os áudios, investigamos a arte visual dos *LPs* e lemos as letras selecionadas para a pesquisa: as músicas estão disponíveis na internet, em plataformas sonoras de *streaming* como *Youtube*, *Deezer* e *Spotify*; as letras das canções estão em sites como *Vagalume* e *Letra.mus.br*; as capas estão disponíveis em vários sites, incluindo o próprio site de Alceu Valença (alceuvalenca.com.br). Também consultamos o site da *biblioteca nacional*²⁸, que possui entrevistas em periódicos da época.

Nossa análise abordou aspectos musicais (arranjos, sonoridades), visuais (capas e arte dos discos, fotos de divulgação) e verbais (letras das músicas), levando em conta que a AD se interessa por práticas discursivas de diferentes naturezas, como a imagem, o som e a letra (ORLANDI, 2015). Por tratarmos de música, imagem e letra, consideramos a definição de discurso de Lagazzi enquanto “a relação entre a *materialidade significativa* e a história” (2010, p.173) por ser mais ampla do que a definição de Orlandi de discurso como relação entre a *língua* e a história. Compreendemos as sonoridades musicais e vocais como possuidoras de “fios que se retratam a uma memória discursiva sonora, funcionando analogamente a uma memória discursiva” (SANTANA, 2019, p.31).

Também trouxemos trechos de entrevistas concedidas por Alceu Valença para demonstrar o movimento de *falha* no ritual de interpelação da ideologia e também por elas enriquecerem o debate acerca das posições discursivas assumidas pelo autor e da sua inscrição em determinadas formações discursivas. Orlandi afirma que “as palavras não são só nossas. Elas significam pela história e pela língua. [...] O sujeito diz, pensa que sabe o que diz, mas não tem acesso ou controle sobre o modo pelo qual os sentidos se constituem nele” (2015, p. 30).

Tendo em vista que “[...]todo enunciado, toda sequência de enunciados é [...] linguisticamente descritível como uma série (léxico-sintaticamente determinada) de pontos de

²⁸ O site é: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>.

deriva possíveis, oferecendo lugar à interpretação” (PÊCHEUX, 2012a, p.52), não buscamos o sentido das músicas como algo fixo e dado pelo autor. Atentos às condições de produção, investigamos a produção de sentidos nas músicas.

Analisamos nosso *corpus* enquanto discurso verbal, musical e também imagético, pois a capa, ainda mais na época do vinil, era de grande importância para a apreciação estética de um disco. Tratamos das letras das canções enquanto *sequências discursivas* (SD), definidas por Courtine como "sequências orais ou escritas de dimensão superior à frase" (2009 [1981], p.55).

Ao observarmos as imagens, as consideramos enquanto discurso, “abordando a materialidade em sua própria (e peculiar) atrelagem à história, atribuindo-lhe independência em relação ao linguístico, isto é, não a tratando como uma redução deste” (TRAJANO, 2017, p.376). É importante destacarmos que, em produções como o disco - formado pela capa, pelos áudios das músicas presentes no vinil e por possíveis encartes -, o texto, a gravação e a imagem são produzidos em diferentes momentos mas se colocam em *relação de composição* “no entremeio um do outro, constituindo um *efeito de totalidade*” (TRAJANO, 2017, p.377, grifo nosso).

Orlandi (2015) descreve três etapas que o analista pode seguir ao lidar com seu *corpus*, partindo da Superfície Linguística, que ela chama de *texto*, para o Objeto Discursivo e para o Processo Discursivo. Na primeira, o analista procura ver a discursividade no texto, desnaturalizando a relação palavra-coisa, construindo um objeto discursivo que leva em conta o esquecimento número 2, da transparência da linguagem. Trabalhando com a paráfrase, a sinonímia, a relação do dizer e não dizer, nessa primeira etapa há uma preparação para que o analista “comece a vislumbrar a configuração das formações discursivas que estão dominando a prática discursiva em questão” (ORLANDI, 2015, p.76).

Na segunda etapa, tratando do Objeto Discursivo, “o analista vai incidir uma análise que procura relacionar as formações discursivas distintas [...] com a formação ideológica que rege essas relações” (idem), chegando à terceira etapa, em que se atinge a constituição dos processos discursivos responsáveis pela produção de efeitos de sentidos naquele material simbólico. É importante que o analista observe, ao longo de toda a análise, os *efeitos metafóricos/deslizamentos* assim como o *mecanismo parafrástico*.

Para a AD, “[...]o que interessa não é a organização linguística do texto, mas como o texto organiza a relação da língua com a história no trabalho significativo do sujeito em sua relação com o mundo” e o trabalho do analista “[...]é percorrer a via pela qual a ordem do discurso se materializa na estruturação do texto”, tendo como produto da análise, “[...] a

compreensão dos processos de produção de sentidos e de constituição dos sujeitos em suas posições” (ORLANDI, 2015, p.67-70).

Consideramos o *interdiscurso* enquanto “a relação do discurso com uma multiplicidade de discursos, [...] um conjunto não discernível, não representável de discursos que sustentam a possibilidade mesma do dizer, sua memória” (ORLANDI, 2015, p.78). Já o *efeito metafórico* consideramos enquanto *deslize*, lugar da interpretação, da ideologia, da historicidade (idem). Tratamos, em nossas análises, dos “efeitos de sentido”, aceitando que se está sempre no jogo, na relação das diferentes formações discursivas, na relação entre diferentes sentidos (ORLANDI, 2007, p.22).

Tendo em vista que o *corpus* analisado foi produzido em situação de censura institucional, o chamado *silêncio local* (ORLANDI, 2007, 2015), uma das formas de *silenciamento/política do silêncio*, consideramos a censura “enquanto “fato” de linguagem que produz efeitos enquanto política pública de fala e silêncio. Consideramos a censura em sua materialidade linguística e histórica, ou seja, discursiva” (idem, p.75).

Em nossa análise não buscamos a *verdade por trás* do discurso, pois trabalha-se, na AD, com *gestos de interpretação* autorizados pela materialidade discursiva. A AD visa

compreender os gestos de interpretação: como alguns significantes “tomam corpo” na história, prendem-se a sentidos e se tornam signos para uma dada posição-sujeito de onde um sujeito enuncia em determinadas condições de produção, já interpelado pela ideologia, já falado pelo Outro (MARIANI, 2003, p.66).

A AD não busca “atravessar o texto para encontrar um sentido do outro lado” (ORLANDI, 2015, p.16). Não consideramos aqui o discurso enquanto restrito à intenção inicial do autor ao compor a canção, ainda que essa intenção, revelada em algumas entrevistas, possa nos servir de auxílio/referência.

Trazendo a noção de *equivoco* enquanto estruturante do discurso, expondo a falha no ritual de interpelação ideológica, pudemos notar como, em entrevistas diferentes, Alceu Valença se coloca em posições-sujeito distintas e atribui à mesma canção diferentes funcionamentos. Lembremo-nos que o sujeito do discurso tem a *ilusão* de ser dono do único sentido possível e a ilusão de que a linguagem é *transparente*.

Consideramos as condições de produção dos três discos analisados, no auge da Ditadura Militar, com as formações ideológicas dominantes de conservadorismo e anticomunismo na

época. No modo de produção daquele momento, e no de hoje em dia, regido pela luta de classes, “a ideologia (da classe) dominante domina as duas classes antagônicas” e “a luta de classes é o motor da história” (PÊCHEUX, 2014 [1983], p.6). Portanto, investigamos a falha nesse processo de interpelação da ideologia. No *equivoco* pudemos investigar a manifestação da *revolta*, da *resistência* na materialidade discursiva.

Atentamos ao fato de que a *dominação ideológica* é levada à transformação pela reprodução das relações de produção e que ela corresponde “menos à manutenção do idêntico de cada “região” ideológica, considerada nela mesma, do que à reprodução das relações de desigualdade-subordinação entre essas regiões” (PÊCHEUX, 2014 [1983], p.5).

O *eu* que fala em cada canção foi considerado, em nossas análises, enquanto uma posição-sujeito diferente ocupada pelo autor e o *autor* enquanto uma *função do sujeito*: “se o locutor se representa como *eu* no discurso e o enunciador é a perspectiva que esse eu assume, a *função discursiva autor* é a função que esse eu assume enquanto produtor de linguagem” (ORLANDI, 2015, p.73, grifo nosso). Enquanto *autor*, “o sujeito ao mesmo tempo em que reconhece uma exterioridade à qual ele deve se referir, ele também se remete à sua interioridade, construindo desse modo sua identidade como autor” (idem, p.74).

Esse *sujeito* em sua função *autor* articula “interioridade/exterioridade, ele “aprende” a assumir o papel de autor e aquilo que ele implica” (ibidem), processo que Orlandi (1988) chama de *assunção de autoria*.

Não basta falar para ser autor. A *assunção de autoria* implica uma inserção do sujeito na cultura, uma posição dele no contexto histórico-social. Aprender a se representar como autor é assumir, diante das instâncias institucionais, esse papel social na sua relação com a linguagem: *constituir-se e mostrar-se como autor* (ORLANDI, 2015, p.74, grifo nosso).

Em nossa análise também usamos a denominação *autor*, seguindo essa definição de Orlandi e também autorizados por suas análises de músicas de Chico Buarque em “As Formas do Silêncio: no Movimento dos Sentidos” (2007). Lá é como *autor* que Chico Buarque é referido. Isso não quer dizer que, ao longo das canções, o autor não possa transitar por diferentes formações discursivas e ocupar diferentes posições sujeito.

Fizemos uso das três distinções tipológicas do discurso em seu funcionamento, descritas por Orlandi: o discurso lúdico, o discurso polêmico e o discurso autoritário (2015). Também

investigamos o uso das três estratégias discursivas definidas por Ernst-Pereira (2009): a *falta*, o *excesso* e o *estranhamento*.

Além das noções e conceitos da AD também trouxemos, em nossa análise, alguns dizeres de Foucault (2018 [1976]; 2011 [1979]), de Nietzsche (2007 [1872]), de Pignatari (1999) e de Teles (2000) que serão úteis. Foucault demonstrou “os múltiplos meios pelos quais se aperfeiçoaram[...] o adestramento e a arregimentação dos indivíduos, os dispositivos materiais que lhes asseguram o funcionamento e as disciplinas que lhes codificam o exercício” (PÊCHEUX, 2014 [1983], p.17).

Trouxemos Nietzsche pelo fato desse filósofo ter se aprofundado naquilo que ele chama de *impulso dionisíaco*. Esse discurso do dionisíaco será marcado, principalmente, no discurso do disco “VIVO!” (1976).

Pignatari, poeta, artista visual e crítico musical/literário, traz análises importantes acerca das condições de produção dos anos 1960 e 1970 e das reverberações do movimento *hippie*.

Teles, jornalista paraibano, pesquisou a fundo a cena musical pernambucana da década de 1970 e tem escrito há décadas sobre aquela geração.

Buscamos, na materialidade das sequências discursivas, da musicalidade e das imagens, respostas para as indagações que fizemos: haveria a produção de efeitos de sentidos de enfrentamento à Ditadura Militar nas obras do início da carreira de Alceu Valença? Como se dá a manifestação da *resistência* à interpelação ideológica em suas obras?

Na próxima subseção, faremos uma descrição de duas formações discursivas nas quais o autor se inscreve em algumas canções, o *pop hippie místico* e o *regionalismo nordestino*.

2.1 - As formações discursivas *Pop Híppie Místico* e *Regionalismo Nordestino*

Aqui descreveremos duas formações discursivas em que o autor se inscreve em parte das canções pois elas se fizeram presentes em nossa análise. Elas serão denominadas de *pop hippie místico* (termo emprestado de Pignatari) e *regionalismo nordestino*. Isso não implica em *engessamento* da análise ou que o autor, ao longo das canções, não se inscreva em outras FDs. No jogo entre *o mesmo* e *o diferente*, essas duas FDs serão importantes para sabermos de que posições o autor enuncia e quais as implicações discursivas dessa sua inscrição.

Anteriormente, tivemos a oportunidade de investigar as condições de produção em que nosso *corpus* foi publicado. A Tropicália, enquanto movimento, havia acabado, mas suas reverberações foram fortes na década de 1970. A cultura *pop* e o *rock* foram incorporados, paulatinamente, à MPB da década de 1970, fazendo silenciar, aos poucos, um discurso que tratava a guitarra elétrica por si só como parte de uma cultura *alienante*.

Passos e Mizoguchi afirmam que “o gesto artístico de devolver o mundo ao Brasil e o Brasil ao mundo era um processo experimental no qual o próprio país já não poderia mais ser idêntico a si mesmo” (2019, p.19). Esse gesto passa pelo discurso da *antropofagia*, defendida já na década de 1920 pelo modernista Oswald de Andrade, com dizeres como “só me interessa o que não é meu” e “antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”²⁹.

A antropofagia dá passagem a um discurso de abertura total para *deglutir* o que vem de fora do Brasil, livrando a arte brasileira de um viés colonial limitador e, ao mesmo tempo, trazendo um novo olhar para as produções artísticas aqui realizadas, um olhar menos determinado pelo *eurocentrismo*. Caetano Veloso ficou extasiado, antes da formação da Tropicália, com a apresentação da peça “O Rei da Vela”, de Oswald de Andrade, encenada pelo Teatro Oficina.

Investigando mais sobre Andrade e seu discurso, Veloso incorporou de vez a *antropofagia* à Tropicália: o *rock* e a *guitarra* dos *Beatles* e de Roberto Carlos; o baião de Luiz Gonzaga, que era considerado por muitos, no final dos anos 1960, como superado; a poesia concretista que enfrentava o silenciamento de setores da academia e da crítica literária; a linguagem da *pop art* de figuras como Andy Warhol. Posteriormente, nos anos 1970, algumas dessas atitudes da Tropicália, como o uso da guitarra elétrica, foram aceitas e incorporadas por artistas da MPB.

O filme *Woodstock* (1970), “uma espécie de chamamento ao *desbunde*” (TELES, 2000, p.146), trouxe registros em vídeo do festival que arrastou uma multidão até o interior do estado de Nova Iorque. Muitos daqueles jovens saíram de casa e foram morar na estrada, ou em ocupações, e traziam discursos interpelados por uma ideologia anti-capitalista no país que era o epicentro do capitalismo no mundo. O discurso do *amor livre* também se fazia presente entre aquela juventude.

²⁹ O Manifesto Antropófago está disponível em: <https://cdn.culturagenial.com/arquivos/manifesto-antropofago.pdf>.

Foi no filme *Woodstock* que, “pela primeira vez, o jovem brasileiro via, mesmo que nas telas, a figura carismática de Jimi Hendrix, ícone cuja influência em toda uma geração [...] ainda é subestimada” (idem). Assim como os *Beatles*, na Inglaterra, incorporaram elementos e arranjos da música erudita em suas canções, ganhando o apelido de *pop barroco*, Jimi Hendrix, do outro lado do Atlântico, trouxe um modo agressivo e virtuoso de tocar a guitarra. Entre seus *truques* estavam: tocar a guitarra com os dentes, tocar fogo na guitarra e usar pedais de efeito que ainda nem estavam sendo comercializados no mercado. “Sua música era um palimpsesto que escondia sutilmente buscas transcendentais e eternas” (ibidem).

Segundo Wisnik:

o rock é a centelha que espalha, no campo das músicas dançantes, a novidade do pulso-ruído. A intensidade e o timbre hiperbolizados estouram a retícula das elementares cadências tonais da base (a harmonia é rasgada pelas sonoridades da voz e da guitarra, golpeada pela bateria e soterrada sob os decibéis do conjunto) (WISNIK, 1989, p.201).

Janis Joplin, jovem cantora que também se apresentou em *Woodstock*, trazia um modo distorcido de cantar e resgatava o ritmo negro americano do *blues* em suas canções. O (ab)uso do álcool e de outras drogas foi parte do experimentalismo de Janis e de artistas como Jim Morrison (do grupo *The Doors*) e Jimi Hendrix. Antes do fim da década, os três seriam encontrados mortos com sinais de *overdose*. A droga heroína disputava, no final dos anos 1960, o espaço que antes era do *LSD* e da maconha.

Um dos principais dizeres que circulavam entre os *hippies* era “sexo, drogas e *rock’n’roll*”. Esse discurso, no jogo de tensão entre paráfrase e polissemia, e a posição-sujeito ocupada por muitos desses artistas (de *cantor que vive os excessos da experiência com drogas*) podem ser relacionados aos dizeres de Nietzsche a respeito do *impulso dionisíaco*, no século anterior. Nietzsche afirma a respeito da antiguidade grega:

Imaginemos como nesse mundo construído sobre a aparência e o comedimento, e artificialmente represado, irrompeu o tom extático do festejo dionisíaco em sonâncias mágicas cada vez mais fascinantes, como nestas todo o *desmesurado* da natureza em prazer, dor e conhecimento, até o grito estridente, devia tornar-se sonoro [...]. O indivíduo, com todos os seus limites e medidas, afundava aqui no auto-esquecimento do estado dionisíaco e esquecia os preceitos apolíneos (NIETZSCHE, [1872] 2007, p. 38, grifo do autor).

Segundo Nietzsche, o *impulso dionisíaco* foi silenciado pelo discurso *racionalista* de Sócrates, que ele apelida de “o não-místico” (idem, p. 78). Segundo Nietzsche, a música dionisíaca era caracterizada pela *violência do som*, por causar *espantos e pavores* no mundo greco-homérico (ibidem).

Esse discurso do *dionisíaco* se insere numa memória discursiva (interdiscurso) que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito (PÊCHEUX, 2014 [1970]), que nos remete a dizeres como “carpe diem” (traduzido como “aproveite o dia”), expressão usada pelo poeta Horácio na Roma Antiga; passa por poemas de Gregório de Matos, como “Primeiro Soneto a Maria dos Povos”³⁰ (século XVII), com dizeres como “ó, não aguardes que a madura idade/Te converta essa flor, essa beleza/ Em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada”; pelo poeta russo Maiakóvski em “Flauta Vértebra” (1915)³¹, com dizeres como “esta noite ficará na História/ Hoje executarei meus versos/ na flauta vértebra de minhas próprias vértebras”.

Esse interdiscurso aponta para o discurso de um “mau sujeito”, que se *contra-identifica* (PÊCHEUX, 2014 [1975]) com a formação discursiva dominante do seu contexto imediato: a ideologia cristã, no caso de Nietzsche e Gregório de Matos; o racionalismo do regime soviético, no caso de Maiakóvski.

A memória discursiva do *dionisíaco* também passa pelo discurso do *desprendimento de si próprio* e de contato com a natureza:

[...] a essência da natureza deve expressar-se por via simbólica; um novo mundo de símbolos se faz necessário, todo o *simbolismo corporal*, não apenas o simbolismo dos lábios, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos os *gestos bailantes* dos membros em movimentos rítmicos. [...] Para captar esse desencadeamento simultâneo de todas as forças simbólicas, o homem já deve ter arribado ao nível de *desprendimento de si próprio* (NIETZSCHE, 2007 [1872], p.32).

Outra questão importante acerca da FD *pop hippie místico* são os *cabelos longos* que boa parte daquela juventude ostentava. As longas cabeleiras e barbas, ao serem utilizadas por homens, invocavam uma memória discursiva (interdiscurso) visual que produzia efeitos de sentidos, por meio do mecanismo imaginário, diversos.

Para sujeitos da esquerda tradicional brasileira, aquelas cabeleiras produziam o efeito de sentido de que ali estaria um *alienado/americanizado*, devido à ligação entre os *hippies* e os

³⁰ Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000119.pdf>.

³¹ Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/um-poema-de-maiakovski/>.

EUA e Inglaterra. Já para sujeitos que ocupavam uma posição social conservadora no Brasil, os sujeitos de *cabelos longos* estariam associados a alguém do lumpemproletariado³², a um *descamisado*, ou a um *maconheiro* ou um *transviado*, expressão comum na época para se referir a quem não obedecia os padrões vigentes.

Alguns saberes presentes na FD *pop hippie místico* são:

Quadro 1 - Saberes constitutivos da FD *pop hippie místico*

- . Sujeito contra-identificado à FD dominante *conservador capitalista*, com forte presença do discurso do “mau sujeito”;
- . Forte presença do discurso da ecologia e da volta à natureza, uma das heranças dos anos 1960 (PIGNATARI, 1999);
- . A *viagem* enquanto *efeito metafórico*: viagem para dentro de si, por meio do uso de drogas psicodélicas; viagem nas estradas, de carona, de moto; *viagem* enquanto *fuga* de uma sociedade *careta*;
- . Anti-purismo moral (defesa da prática afetiva/sexual do *amor livre*), num discurso interpelado por uma formação ideológica antipatriarcal e anti-militar, com dizeres como “faça amor, não faça guerra”;
- . Presença do *impulso dionisíaco* enquanto discurso de desprendimento de si próprio, de comportamento *desmesurado*, da defesa do *excesso* e do *êxtase festivo*;
- . Discurso da *antropofagia* enquanto método artístico, reverberação da Tropicália;
- . Incorporação musical de elementos do *rock*, como a bateria, a guitarra elétrica, a distorção vocal, e também da música erudita, como fizeram os *Beatles* e os tropicalistas;
- . Incorporação visual do *jeans*, das roupas psicodélicas, dos cabelos e barbas longas.

Chamamos essa FD de *pop hippie místico* por abranger mais do que apenas o movimento *hippie* ou a Tropicália, sendo mudança/reverberação dos discursos que circularam no final dos anos 1960 e começo dos anos 1970.

Alceu Valença, em 1969, recebeu uma bolsa de estudos na Universidade de Harvard, onde conviveu com aqueles *hippies* americanos. Segundo Maciel:

³² “O lumpemproletariado, esse apodrecimento passivo das camadas mais baixas da velha sociedade, é parcialmente arrastado para o movimento por uma revolução proletária; em consonância com toda a sua situação de vida, ele estará mais pronto a se deixar comprar para maquinações reacionárias” (MARX; ENGELS, 1998 [1848], s/p.).

Veterano gazeador de aulas, violão debaixo do braço, o visitante logo descobriu a fórmula para chamar a atenção dos “gringos”: tocar música nordestina em escolas e praças públicas. Sentiu de perto o clima de euforia com a chegada do homem à lua, ouviu os ecos de *Woodstock* e encantou os “hippies” tocando coco em *Greenwich Village*. Foi aí que Alceu se descobriu (MACIEL, 1989, p.26).

No movimento de identificação/contra-identificação que evidenciamos em nossa análise, Alceu Valença afirma que “[...] no Brasil, não tem essa de *hippie*. Eu sou um cara contestador. [...] Não queria viver paz e amor naquele momento, era um momento de muita tensão, de não ter um ordenamento jurídico respeitado” (2016, s/p.).

Outra formação discursiva na qual Alceu Valença se inscreve é o que chamaremos de *regionalismo nordestino*. Para falarmos desse *regionalismo*, é preciso abordar o pernambucano Gilberto Freyre, escritor essencial para o início daquele século, no Nordeste.

Freyre, autor que passeia entre áreas como as ciências sociais e a literatura, traz um discurso que produz efeito de que a *mestiçagem* é um fator positivo para o povo brasileiro. Freyre questiona a superioridade das nações e dos povos brancos sobre os mestiços: “a estratégia de seu discurso é a de inverter essa formulação, dotar de positividade a mestiçagem em detrimento das raças puras” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.110). Ainda que haja importantes críticas ao modo utilizado por Freyre para defender essa tese, incluindo o silenciamento da dor das mulheres negras, que muitas vezes foram estupradas por homens brancos, ela se materializou em discursos produzidos no Nordeste inteiro.

Além da produção do efeito de positividade à *mestiçagem*, outros discursos defendidos por Freyre constituem a memória discursiva a respeito da literatura nordestina: a nostalgia das “vozes daquele tempo” (CAVALCANTE; ALBUQUERQUE JUNIOR, 2018), que produziam o efeito de Nordeste como “espaço da saudade” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011); o *conceito ibérico de tempo*, que rejeitava a noção anglo-saxã de “tempo = dinheiro”, considerando que o *ócio* “em vez de significar deficiência econômica e inferioridade ética na cultura humana e na organização social, significa desenvolvimento social e cultural no mais elevado plano” (FREYRE, 1971, p.87).

Outro discurso trazido por Freyre é o da rejeição a alguns aspectos da modernidade, especialmente a industrialização. Segundo Albuquerque Júnior:

A modernização ou o progresso são considerados por Freyre como agentes perturbadores do equilíbrio social. O capitalismo, as relações sociais burguesas de produção e consumo, as instituições sociais e políticas burguesas, bem como

sua sensibilidade e cultura são consideradas por ele como desagregadores e não formadores de nossa nacionalidade (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.113).

Isto não implica numa tomada de posição esquerdista/anti-capitalista de Freyre, da qual ele estava muito distante, sendo, inclusive, um dos defensores do golpe militar de 1964.

O discurso regionalista de Freyre não *mascara* a verdade da região, ele a *institui* (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011). “O Nordeste é gestado como o espaço da saudade dos tempos de glória, saudades do engenho, da sinhá, do sinhô, da Nega Fulô, do sertão e do sertanejo puro e natural, força telúrica da região” (idem, p.47).

Um importante poeta cujo discurso materializa a *noção ibérica de tempo* defendida por Freyre é Ascenso Ferreira, com seu poema “Filosofia”, que diz: “Hora de comer - comer!/Hora de dormir -dormir!/Hora de vadiar - vadiar!/Hora de trabalhar?- Pernas pro ar que ninguém é de ferro!”. Ligado a Gilberto Freyre, Ascenso Ferreira teve mais de um poema seu musicado por Alceu Valença.

Poemas como “Maracatu” e “Toré” materializam a força das tradições africanas e indígenas na memória discursiva que vai significar o Nordeste. Ascenso Ferreira dá passagem, em sua poesia, ao discurso do sincretismo religioso, da mistura entre *feitiçaria* e *adoração a Deus* . Poemas como “Os Engenhos de Minha Terra” trazem o efeito de *nostalgia* e de *saudosismo* , também presentes no discurso de Freyre.

Freyre, que pregava uma sociologia de *tempos perdidos* , calcada também na *empatia* , afirmava “a necessidade de irmos até a saudade - ou a nostalgia - do passado, na busca de compreendê-lo, reconstituí-lo, interpretá-lo através de penetração em seus valores e em seus símbolos” (FREYRE, 1971, p.71).

Uma obra fundamental para observarmos o funcionamento dessa memória discursiva saudosista/nostálgica é o emblemático poema “Evocação do Recife”, encomendado por Gilberto Freyre a Manuel Bandeira. Este, saído do Recife ainda na infância, materializa poeticamente, no texto, o Recife de outrora, um Recife pré-industrial.

Poemas como os de Ascenso Ferreira e Manuel Bandeira, associados às ideias e disputas estéticas empreendidas por Freyre, ajudaram a *inventar* uma tradição, em que “tenta-se estabelecer um equilíbrio entre a nova ordem e a anterior; busca-se conciliar a nova territorialidade com antigos territórios sociais e existenciais” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.90).

O Nordeste, enquanto região geográfica, era ainda, na primeira metade do século passado, um fato recente e fruto, principalmente, da seca e dos flagelos do banditismo e do messianismo. Essa literatura que mencionamos trazia um discurso que materializava um Nordeste *lírico e pacífico*. Albuquerque Júnior afirma:

O regionalismo é muito mais do que uma ideologia de classe dominante de uma dada região. Ele se apoia em práticas regionalistas, na produção de uma sensibilidade regionalista, numa cultura, que são levadas a efeito e incorporadas por várias camadas da população e surge como elemento dos discursos destes vários segmentos (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.38).

Por outro lado, em termos de *discurso de rebelião* no Nordeste, precisamos mencionar um poeta cuja obra se inscreve numa memória discursiva de denúncia das desigualdades na região: João Cabral de Melo Neto. O autor, cuja produção literária teve início na década 1940, portanto, décadas após o surgimento do discurso saudosista de Freyre, é conhecido pelas “imagens que cortam e perfuram” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.281), que incluem o uso constante de elementos discursivos como a *faca* e a *pedra*.

Entre as principais diferenças discursivas de João Cabral de Melo Neto e dos autores mencionados anteriormente é a materialização de um discurso seco, de pouca ludicidade:

“Eu gostaria de fazer uma poesia[...] que não fosse um carro deslizando em cima de um pavimento de asfalto, aquela coisa lisa. Eu gostaria de fazer uma poesia em que o leitor, no caso esse leitor é o carro, ele passasse em cima de uma rua muito mal calçada[...] e que o carro fosse sacolejado a todo momento” (MELO NETO, 2015).

Seu discurso materializa, fortemente, a questão da luta de classes, silenciada por Freyre. Ele aborda os contrastes sociais do Nordeste, a realidade dos que viviam da pesca no Rio Capibaribe, rio que foi um dos grandes temas de sua obra. João Cabral de Melo Neto abordou o Capibaribe em obras como “O Cão Sem Plumas”, trazendo o efeito de denúncia das mazelas que acompanhavam o fluxo do rio e, assim como o rio, se estendiam do litoral ao sertão.

Em “Morte e Vida Severina”, sua obra mais famosa, o autor materializa a luta de classes no sertão, em que o cidadão que não é dono dos meios de produção precisa migrar para a capital em busca de sobrevivência. Em seu caminho, *Severino* encontra a morte em suas diversas formas, mas também a vida, o nascimento de um bebê, num discurso que traz o efeito de esperança em meio a tantas injustiças.

João Cabral de Melo Neto busca “uma linguagem que seja radicada na terra, que não seja trégua ou fuga da realidade, mas sua expressão contundente. O Nordeste mais do que ser dito pela linguagem seria uma forma de falar [...]” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.282).

Estamos atentos ao fato de que esses escritores não formam um núcleo homogêneo e que, ao longo de suas obras, não se restringiram a abordar o Nordeste discursivamente. No entanto, essas obras se inscrevem numa memória discursiva (interdiscurso) acerca do Nordeste na literatura. Os dizeres desses autores são estruturantes da formação discursiva que chamaremos de *regionalismo nordestino*.

Podemos destacar alguns saberes constitutivos da FD *regionalismo nordestino* no quadro a seguir:

Quadro 2 - Saberes constitutivos da FD *regionalismo nordestino*

- . Discurso de rejeição ao avanço industrial e à lógica das cidades grandes, que passa pela defesa do *tempo ibérico* (FREYRE, 1971), pelo discurso de estranhamento à vida nos centros urbanos;
- . Nordeste enquanto “espaço da saudade” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011), local ao qual se deseja voltar;
- . Presença do discurso da *viagem*, seja saindo de sua terra natal para um local com mais oportunidades ou com efeito de retornar, graças à incapacidade de adaptação;
- . Valorização do sotaque e das expressões populares nordestinas;
- . Forte diálogo com a poesia popular, que passa pelo *repente*, pela *embolada*;
- . Discurso que dota de positividade a miscigenação do Nordeste, em oposição ao racismo eurocentrista;
- . Uso de ritmos populares do Nordeste, como o maracatu, o baião, e instrumentos comuns na música da região, especialmente a viola;
- . Presença do cangaço e do messianismo como acontecimentos discursivos.

Como discutimos nas seções anteriores, a *formação discursiva* não possui fronteiras rígidas nem é um bloco homogêneo. Alceu Valença oscila entre identificação e contra-identificação com ambas as FDs, mas observamos na materialidade do seu discurso que os mecanismos imaginários dessas FDs são estruturantes para a produção de sentidos em sua obra.

Na próxima sessão, teremos a análise de nosso *corpus*.

3 - ANÁLISE DAS OBRAS SELECIONADAS

Nesta seção estão as análises que fizemos. São três discos, com suas respectivas capas, oito músicas e trechos de entrevistas. Nas análises, mobilizamos os conceitos da teoria que foi debatida anteriormente, com noções como a formação discursiva, o interdiscurso, a identificação/contra-identificação.

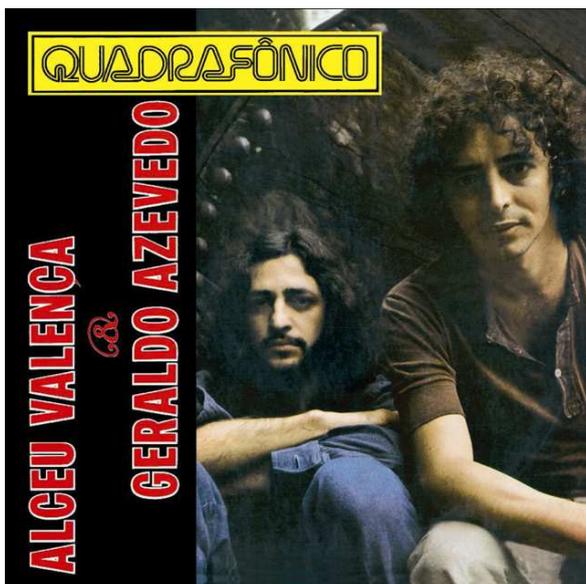
Aspectos sonoros, verbais e visuais foram esmiuçados, considerando o já mencionado efeito de totalidade (TRAJANO, 2017) que existe num *LP*. Trataremos as letras enquanto *sequências discursivas* (COURTINE 2009 [1981]), abreviadas como SD.

3.1 - Análise do disco “Quadrafônico” (1972)

Esse disco, que possui músicas que depois fizeram sucesso ao serem regravadas, traz Alceu Valença e Geraldo Azevedo como uma dupla. “Meu primeiro LP com Geraldo Azevedo nem era meu nem dele. Foi a maneira que encontramos de furar um bloqueio” (VALENÇA, in MACIEL, 1998). O bloqueio a que o autor se refere é das gravadoras, que não queriam apostar em artistas novos do Nordeste.

A capa do disco é a seguinte:

Imagem 3: Capa do disco “Quadrafônico”.



(NEY, 1972)

Na capa de “Quadrafônico”, Alceu Valença e Geraldo Azevedo encaram a câmera (ou os possíveis compradores do *LP*). Eles trazem uma expressão séria e Alceu Valença está sentado, de braços cruzados, uma marca que, pelo acionamento da memória discursiva, produz o efeito de sentido de indiferença, de insatisfação, de posição defensiva, de estar *acuado*. Aqui há um efeito do *silenciamento*, resultante da *política do silêncio* (ORLANDI, 2007) implementada pela Ditadura Militar.

Por meio de seu visual - barbudo, cabeludo usando calça e camisa *jeans*³³ - Alceu Valença mostra identificação com a formação discursiva *pop hippie místico*. Ainda que produzindo esse efeito de sentido de estarmos diante de um *roqueiro*, segundo Valença:

Não, o *cabelo grande* não era para imitar os Beatles que eu conhecia “em passant” e não curtia. Quando eu tinha 14 anos [...] meu apelido já era *Cabeleira*. Acho que agora matamos a charada, meu cabelo grande era para imitar *Corisco* e *Lampião* que eu conhecia de fotos e veria depois no filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol” de Glauber Rocha (VALENÇA, in MACIEL, 1989, p.24, grifo nosso).

Nessa entrevista, Alceu Valença faz um movimento de contra-identificação com o visual dos *Beatles*, ainda que as evidências empíricas pudessem sugerir o contrário. Ele atribui seu visual *cabeludo*, seus *cabelos longos*, a uma identificação com os cangaceiros nordestinos,

³³ O tecido jeans, como dissemos anteriormente, estava ligado a uma moda de *rebeldia*.

mostrando um discurso interpelado por uma formação ideológica *regionalista*, repelindo a influência anglo-saxã em seu visual.

Musicalmente, o disco “Quadrafônico” tende para arranjos mais acústicos, com a base no violão e o acompanhamento de bandolins, violas. A guitarra se faz presente em poucas canções, como na faixa de abertura, “Me dá um beijo”. Há também alguns arranjos de Rogério Duprat, maestro da Tropicália, que adiciona a sonoridade da vanguarda erudita e das trilhas sonoras de cinema a músicas como “Talismã”, “Erosão” e “Seis Horas”. Seus arranjos de sopros e cordas incluem o uso de acordes dissonantes e cacofonias, que causam um efeito de tensão.

Rogério Duprat faria os arranjos do disco inteiro, segundo havia combinado com os artistas. No entanto, com o pouco investimento da gravadora, e o *enxugar* das despesas do disco, acabou por trabalhar em menos faixas do que os autores desejavam³⁴. O resultado é que o disco não ficou com a sonoridade a que Alceu Valença e Geraldo Azevedo haviam aspirado.

A canção mais famosa de “Quadrafônico” é “Talismã”, parceria de Alceu Valença com Geraldo Azevedo, cantada por este último no disco. Ela chegou a ser censurada. Segundo Valença:

eu dei uma ridicularizada no censor e ele nem entendeu. Fiz uma música para o Geraldo Azevedo e coloquei: “Joana, me dê um talismã. Viajar, você já pensou em mais eu viajar, quando o sol desmaiar?”. O censor me chamou lá e disse que tinha um código de palavras que não poderiam ser usadas. Ele disse que eu tinha colocado “Joana” e depois “viagem”, que eu estava tentando passar “Marijuana”, que é maconha. E eu disse: “Amigo, não dá para, em vez de Joana, botar Diana, a caçadora?”. Aí, liberaram (VALENÇA, 2013, s/p.).

Alceu Valença conseguiu *remendar* a letra da música para que ela produzisse um outro sentido para o censor, excluindo, com a substituição do nome *Joana* por *Diana*, o sentido possível de alusão à maconha. Desfez-se, assim, aquilo que o censor havia chamado de *um código de palavras que não poderiam ser usadas*. Estariam contidos e devidamente silenciados, nessa operação de substituição, para o censor, as manifestações de *resistência* que ele via na letra da canção. Porém, como afirma Orlandi, “os sentidos reproduzidos em condições “particulares”,

³⁴ De acordo com entrevista de Alceu Valença a O Pasquim, na época: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&pesq=%22alceu%20valen%C3%A7a%22%20%22cabelos%20longos%22&pasta=ano%20197&pagfis=11082>

como a da censura, podem ser carregados de outros sentidos, de transformações, de outros sentidos possíveis mas não ditos” (2007, p.112).

Identificamos, portanto, nesse episódio, a *política do silêncio* (ORLANDI, 2007) da Ditadura Militar, interditando dizeres proibidos. A essa política estavam submetidos os compositores no Brasil. Os censores, nos seus gestos particulares de interpretação dos sentidos, detinham o poder de *vetar* a gravação de uma música ou *autorizá-la*³⁵.

Musicalmente, “Talismã” apresenta um arranjo com poucos elementos: o violão de Geraldo Azevedo é acompanhado por dois violoncelos e pela segunda voz de Alceu Valença. O violão e a voz são executados predominantemente em modo *piano*, uma expressão musical que indica a pouca intensidade sonora. Há um efeito de melancolia e de fragilidade nesse modo de tocar e cantar, que é contrastado pela tensão de alguns acordes dos violoncelos, ora respondendo à voz, ora a contrapondo com melodias paralelas.

A letra de “Talismã” traz a seguinte sequência discursiva:

SD1: Diana, me dê um Talismã/ Viajar/ Você já pensou ir mais eu viajar/ Quando o Sol desmaiar/ Ah, vou viajar/ Olha essa sombra/ Esse rastro de mim/ Olha essa seta/Essa réstia de Sol/ Que da poeira tossiu/ Que da poeira (...)/ Ah, Diana nem ligou.

A SD1 tem um funcionamento dominante do *discurso lúdico*, aquele em que há um interlocutor presente e a polissemia está aberta, “sendo que os interlocutores se expõem aos efeitos dessa presença inteiramente não regulando sua relação com os sentidos” (ORLANDI, 2015, p.85). O autor fala diretamente com a tal *Diana*, utilizando termos como “você”, “me dê” e “olha”. Ao mesmo tempo, há segmentos do discurso como “quando o Sol desmaiar” e “essa réstia de Sol/ que da poeira tossiu”, invocando imagens poéticas/lúdicas, atribuindo ao Sol ações que produzem efeito de estranhamento, de desconexão com a realidade, portanto, indicando o funcionamento dominante do *discurso lúdico*.

Podemos observar também a presença da estratégia discursiva da *falta*, por meio da “omissão de palavras, expressões e/ou orações [...] que podem (ou não) ser resgatadas pelo sujeito-interlocutor” (ERNST-PEREIRA, 2009, p.4), se constituindo “num lugar em que são criadas zonas de obscuridade e incompletude na cadeia significante com fins ideológicos determinados” (idem). No caso, ao repetir o verso *que da poeira tossiu*, já cantado uma vez, o

³⁵ Milton Nascimento e Chico Buarque, por exemplo, tiveram várias faixas de seus discos “Milagre dos Peixes” (1973) e “Chico Canta (Calabar)” (1973) totalmente vetadas.

autor omite a palavra *tossiu*, substituindo esta pelo som de uma tosse. Uma *falta*, no aspecto verbal, substituída, porém, por um preenchimento sonoro, a tosse.

Aqui podemos nos remeter aos sentidos interditados pelo censor: a *tosse* é uma reação comum de quem fuma a tal *maria joana*. Os sentidos proibidos “transpiravam” por qualquer signo “inocente” (ORLANDI, 2007, p.114) e o som da *tosse*, na canção, intensifica esse efeito.

A origem da palavra *talismã* nos remete à cultura árabe e à Idade Média, centenas de anos atrás. O talismã é tido como um objeto *mágico*, feito de pedra preciosa, e que traz *proteção* para quem o carrega, especialmente em viagens. Ele também é associado ao poder, incluindo o poder do *amor*.

“O talismã [...] é, em certa medida, um objeto "artificial". Mesmo quando constituído a partir de um suporte natural (vegetal, animal, mineral), sua técnica de fabricação remete sempre a um simbolismo que na verdade está ligado à "ciência sagrada”” (Marquès-Rivière apud BAYARD, 1976). O talismã, enquanto objeto simbólico, faz parte de uma memória discursiva ligada ao misticismo e ao esotérico.

Na SD1, surge um tema que está presente em outras obras de Alceu Valença: a *viagem*, o *deslocamento*³⁶. A constância desse tema produz efeitos de sentidos de não-pertencimento ao lugar que se habita, seja saindo do Nordeste para o “Sul Maravilha”, em busca do sucesso, seja estando no “Sul Maravilha” sem conseguir o que se esperava e sentindo a falta de sua terra natal.

No primeiro efeito de sentido que encontramos, há uma identificação do autor com a formação discursiva do *pop hippie místico*, que traz um imaginário relacionado a *cair na estrada* e ir para longe da *carece* dos pais e da sociedade. Milhares de jovens *caíram* na estrada no final dos anos 1960 e começo dos anos 1970³⁷.

O segmento discursivo *quando o sol desmaiar* produz efeito de sentido de uma viagem à noite, clandestina, escondida, mas também de um *sonho*, de uma realidade onírica, um delírio, atribuindo ao sol uma ação humana, *desmaiar*. O *sonho* e a *viagem* fazem parte da memória discursiva do *movimento hippie*: o *sonho* de mudar o mundo através da música, sem armas, e a *viagem* para dentro de si, por meio da experimentação com drogas como o *LSD*.

³⁶ Podemos mencionar, além de “Talismã”, músicas como “Vou Danado Pra Catende”, “Edipiana #1”, de Alceu Valença.

³⁷ Algumas inspirações para esses jovens foram os filmes “Easy Rider” (1969), de Dennis Hopper, e o livro “On The Road” (1957), de Jack Kerouac. Muitos foram para São Francisco, Califórnia, a cidade que foi ocupada pelos *hippies* com maior força no final dos anos 1960.

No segundo efeito de sentido que identificamos, há a produção de um efeito de *nostalgia*, de uma *saudade* do Nordeste, resultante da incapacidade do autor de se adaptar a esse novo lugar (o “Sul Maravilha”). Aqui, a posição ocupada pelo sujeito é a de *nordestino que estranha a vida na metrópole*, inscrevendo-se na formação discursiva do *regionalismo nordestino*, interpelado por uma ideologia que rejeita a lógica das cidades grandes, do avanço industrial.

O *regionalismo nordestino* também traz, como efeito de uma memória discursiva, essa *viagem* injuntiva e constante em busca de uma terra onde haja mais oportunidade, como em “Morte e Vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto. *Viajar* produzindo o efeito de sentido de um escape inevitável do Nordeste enquanto local de poucas oportunidades, seja pelo clima ou pela exploração feita pelos *coronéis*. Essa inscrição no *regionalismo nordestino* é reforçada pela expressão *ir mais eu*, um falar marcado como interiorano do Nordeste e ligado à classe trabalhadora, aquela que é *obrigada* a migrar por não ser dona de terra nem dos meios de produção.

É mister lembrarmos o que afirma Albuquerque Júnior: o sotaque enquadra o sujeito num regime de escuta em que não são as pessoas que falam, mas a fala que diz a pessoa (2011). Seguindo esse efeito de sentido possível, que passa pelo sotaque e pelo uso de expressões comuns ao vocabulário popular do Nordeste, há aqui uma manifestação da *resistência* ao “deslocar as regras na sintaxe e desestruturar o léxico jogando com as palavras” (PÊCHEUX, 1990, p.17).

Há também, na canção, um efeito de sentido possível de não-pertencimento mais amplo, com relação ao Brasil como um todo, um país que vivia sob um governo ditatorial. É importante lembrarmos que muitos artistas haviam sido exilados ou haviam saído do país por opção. A *viagem* enquanto exílio, rumo a um país que não esteja sob um governo ditatorial, uma perspectiva de esperança: *essa réstia de sol* após *essa sombra*. Portanto, há aqui o uso de uma forma de linguagem que indica o deslocamento de sentidos: quando o *autor* “usa o discurso amoroso para falar do político” (ORLANDI, 2007, p.119).

Outras canções do disco, como “Planetário”, trazem uma sonoridade mais *pesada*, com percussões e vocais rasgados, gritados. A música é cantada por Alceu Valença com uma *intensidade* próxima ao *rock*:

Em um discurso sonoro vocal do rock, as distorções vocais são marcas presentes. Na voz de um sujeito que canta, essas distorções (ruidos, chiados na voz) podem ser produzidas por uma emissão “consciente”, intencional, ou seja,

uma sonoridade construída e trabalhada dentro de critérios técnicos, e/ou de uma experiência prática do cantar do sujeito, mas isso não garante que o ritual dessa produção não contenha falhas (SANTANA, 2019, p.110).

Esse discurso sonoro vocal será mais constante nos discos seguintes do cantor, principalmente em “VIVO!” (1976), que será analisado mais adiante.

A música “Planetário” é uma fusão de baião com *rock*, em que o violão faz acentuações que, se fossem feitas na guitarra distorcida, seriam muito próximas do *hard rock* de bandas da época, como *Deep Purple* e *Led Zeppelin*. Também no arranjo musical, pífanos respondem à voz em duas melodias que se complementam, como nos arranjos das bandas de pífano do interior do Nordeste³⁸, com uma frase musical que acentua a entonação *agoniada* do cantor.

Em termos de voz, temos, logo no início, uma manifestação da *resistência*, pois o sujeito fala sua língua como uma língua estrangeira que se domina mal (PÊCHEUX, 1990). Ele balbucia sons com uma empostação vocal típica do falar de línguas árabes, que foram tão presentes na Península Ibérica e que influenciaram o português falado no Nordeste brasileiro.

A voz executa uma melodia que demonstra um forte *interdiscurso* com a música islâmica, que não se baseia na escala diatônica ocidental³⁹, que utiliza uma escala submetida a uma grande variedade de subdivisões internas (WISNIK, 1989, p.81). Para um ouvinte acostumado à música ocidental, essas subdivisões, também chamadas de *microtons*, soam como desafinações já que trazem um intervalo menor do que o semitom.

A construção dessa escala, “em seu colorido microtonalismo, não obedece a necessidades externamente aritméticas de racionalização de campo sonoro, mas a necessidades acústicas, ligadas a critérios de *potência expressiva*” (idem, p.82, grifo nosso). Esse tipo de *microtonalismo* também é utilizado no aboio nordestino⁴⁰ e no *repente*, que o cantor Alceu Valença ouviu desde a sua juventude.

³⁸ Podemos mencionar a canção “Pipoca Moderna”, da Banda de Pifanos de Caruaru, que depois recebeu letra de Caetano Veloso. Na canção, dois pífanos fazendo duas melodias diferentes, criam um efeito de coro.

³⁹ A escala diatônica ocidental é composta de cinco tons e dois semitons. Um exemplo é a escala de dó maior, com as notas dó, ré, mi, fã, sol, lá, si, dó. O intervalo de semitom, entre o si e o dó, é o menor possível na música tonal. Mas, esticando levemente a corda de um violão, por exemplo, é possível atingir um intervalo menor que o semitom. É desse intervalo que estamos tratando.

⁴⁰ O aboio é um canto utilizado pelos vaqueiros para auxiliar na condução do gado. Ele é constituído de notas longas e utiliza escalas *microtonais* e vibrato. Entoadado, geralmente, em locais abertos, o aboio precisa ser cantado com bastante volume para que a voz do vaqueiro se projete no campo.

Em entrevista (1975b, s/p.), Valença afirma que Rogério Duprat, maestro desse disco, "gostou de "Planetário", disse que a música era muito *moura*⁴¹. Eu nunca tinha ouvido nada disso, ouvia era viola mesmo". Os mouros ocuparam parte da Península Ibérica por muitos séculos e influenciaram a musicalidade da Espanha (como o *flamenco*) e Portugal (como o *fado*) com a mencionada sonoridade islâmica.

Os balbucios e o uso constante da técnica *vibrato*⁴² ao longo da música por parte do autor, produzem o efeito de sentido de alguém que está sintomático, com dificuldade de falar a sua própria língua. Sua entonação ofegante, *agoniada*, reforça o efeito de *paranoia* que, como veremos, faz-se presente na letra da canção.

"Planetário" foi composta por Alceu Valença naquele momento, o início da carreira dele fora do Nordeste. "O Rio (de Janeiro), com toda sua carga de neuroses, me *transtornou*. Num instante eu estava numa tremenda barra pesada, sem nenhuma condição de sobrevivência" (VALENÇA, 1975a, s/p., grifo nosso). "Planetário" traz a seguinte sequência discursiva:

SD2: Esperei no Planetário o meu amor/Ela foi ao analista e ainda não voltou/São mil horas, mil estrelas/Que nos separam dela/O Cruzeiro do Sul/E essa super-novela/Os ruídos dos carros/A moral, a ciência/A psico [...]/ A psico [...]/ A psico-neuro-violência/E essa estrela muito branca/De cristal/Esperei no Planetário o meu amor/E essa lua é de gesso ou de isopor/ Heloísa não viu/ Uma estrela caiu/ E o som imaginário foi tomando o planetário/ E a ursa menor apagou.

O *planetário* é um local onde é possível observar outros planetas, por meio do uso de telescópios ou por simulações em vídeo. Devido à tecnologia necessária para isso, o planetário era mais comum em cidades grandes, como o Rio de Janeiro.

A cultura da *psicanálise*, até hoje, está mais presente nessas cidades do que no interior, devido ao preço alto das sessões e ao saber especializado do *analista*. É interessante destacarmos que a Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, por exemplo, durante a Ditadura "não sofreu perseguição do regime. Ela optou por uma posição de "neutralidade", de silêncio [...]" (OLIVEIRA, 2014, s/p.).

⁴¹ O termo "mouros" era uma generalização feita pelos europeus dos seguidores do islamismo. "[...] A fragilidade da história e a escassez de relatos árabes sobre o assunto acabaram por criar um universo mítico ao redor da figura da etnia islâmica, como se fossem os opressores, os inimigos de Deus, os quais precisavam e deveriam ser combatidos" (DE PAULA, 2011, p.187).

⁴² O vibrato é uma oscilação em uma nota, por meio da variação de altura, que confere à nota maior destaque e a realça (JÄRVELÄINEN, 2002).

Na letra de “Planetário”, a SD2, há o uso da estratégia discursiva da *falta* (ERNST-PEREIRA, 2009), ao considerarmos o segmento *a psico [...], a psico [...], a psico-neuro-violência*. O interlocutor, o ouvinte do disco, é convocado a acionar suas formações imaginárias para preencher a palavra à qual o prefixo *psico* estaria ligado: *a psicologia? A psicanálise? A psicopatia?*

Cria-se, desta forma, uma zona de obscuridade, e quando a palavra finalmente é revelada, em sua segunda repetição, é com o neologismo *psico-neuro-violência*, que produz um efeito de sentido de crítica à normalização dos sujeitos empreendida pela psicanálise e que pode ser estendido a uma crítica ao ritmo da cidade grande, *com sua carga de neuroses*. O uso desse neologismo *psico-neuro-violência* faz parte de uma estratégia discursiva do *estranhamento* (ERNST-PEREIRA, 2009), que marca uma desordem no enunciado, trazendo a imprevisibilidade e a inadequação daquilo que é esperado. Há também uma manifestação da resistência ao “mudar, desviar, alterar o sentido das palavras e das frases” (PÊCHEUX, 1990, p.17).

Se considerarmos o possível efeito de crítica como direcionado ao ritmo da metrópole, com sua concepção de *tempo = dinheiro*, refém do movimento dos relógios, das *mil horas*, há aqui o discurso do “mau sujeito”, de contra-identificação (PÊCHEUX, 2014 [1975]) com o cidadão das metrópoles. Há, nesse efeito de sentido, uma identificação do sujeito com a formação discursiva do *regionalismo nordestino* e sua concepção ibérica de tempo (FREYRE, 1971), na qual o ócio é valorizado e o tempo não está associado à produção de riqueza.

Um segmento discursivo importante é *ela foi ao analista e ainda não voltou*. O *analista* é mencionado repetidamente no refrão e, mais à frente, a *psico-neuro-violência* é listada como uma das coisas que *nos separam dela*. Ao utilizar a 3ª pessoa do plural, *nos separam*, o autor produz um efeito de sentido de *múltipla personalidade* ou de alguém que ouve vozes.

A referência ao *analista* pode ser interpretada enquanto um gesto de *deboche*, sugerindo que o *analista* pode estar fazendo mais do que uma sessão de análise com a mulher do *autor*: eles podem ter um caso sexual, causa de sua demora (*ainda não voltou*). Há, nesse efeito de sentido, um *interdiscurso* com canções como “Augusta, Angélica e Consolação” (1973), de Tom Zé, na qual Angélica “sempre me deu bolo/E até andava com a roupa/ *Cheirando a consultório médico*”, sugerindo uma traição; e “Enquanto engomo a calça” (1979), interpretada por Ednardo, que diz “ai, mas como é triste/ essa nossa vida de artista/ depois de perder Vilma pra São Paulo/ *perder Maria Helena pro dentista*”. Há nessas canções um *interdiscurso* que traz o profissional da saúde enquanto um possível *amante*.

Essa *demora* para a volta da mulher amada também pode ser interpretada como causada pelos perigos da cidade grande (assaltos, atropelamentos). Esse efeito de sentido é reforçado pelo que foi dito em entrevista pelo cantor, que as *neuroses* do Rio de Janeiro o afetaram.

A referência ao *analista* também pode produzir o efeito de crítica ao método psicanalítico. Para Foucault (2011[1979]), o internamento psiquiátrico, a *normalização mental* dos indivíduos e as instituições penais possuem importância limitada em seu caráter puramente econômico, porém, são essenciais para o funcionamento geral das engrenagens do poder.

Foucault, ao falar da psicologia, afirma que Freud, com a circunspeção, a prudência médica, a garantia de inocuidade e a precaução, mantinha tudo sem receio de “transbordamento”, “no mais seguro e mais discreto espaço entre divã e discurso: ainda um murmúrio lucrativo em cima de um leito” (2018 [1976], p.9). O *sujeito* da SD2, em posição oposta àquela ocupada por psicanalistas no seu ofício, é puro *transbordamento*, assumindo uma posição-sujeito *ansioso, agoniado, apaixonado, sintomático*. Quem está no analista é *ela*, mas quem demonstra a necessidade de ser *analisado* é *ele*.

Outras coisas que separam o *autor* de sua amada são as *mil estrelas* e *essa super-novela*. As novelas, *estreladas* por galãs e musas da TV brasileira, eram um grande entretenimento para as massas, tornando-se, por vezes, o assunto do momento. Por isso, a censura também mantinha forte vigilância aos enredos das novelas, com a política do silêncio (ORLANDI, 2007), chegando a interditar, em 1975, uma novela completa, *Roque Santeiro*. As novelas *Meu Pedacinho de Chão* (1971) e *Selva de Pedras* (1972), da época do “Quadrafônico”, também sofreram censura⁴³.

Como vimos, o *autor* de “Planetário” enuncia a partir de uma posição-sujeito *paranóico*, de alguém que está perdido em meio à avalanche de informações e perigos que são parte do cotidiano nas metrópoles. Em entrevista da época, Valença afirma:

Eu posso dizer que o artista é o *bobo da corte*, o cara que saca as coisas do reino e diz na sua cara todas as verdades. [...] Eu sou uma pessoa que interpreta a sociedade e pelos desencontros que expresso, as neuroses que sinto e o caos que denuncio assumo uma atitude. [...] Uma música como Planetário, a primeira que fiz no Rio, mostrando *as neuroses da cidade grande*, carrega dentro de si muitas críticas (VALENÇA, 1975, s/p., grifo nosso).

⁴³ Fonte:

<https://tvefamosos.uol.com.br/blog/nilsonxavier/2019/03/31/20-casos-absurdos-de-censura-as-novelas-pela-ditadura-militar/>.

Aqui está um discurso que atravessa toda essa primeira fase da carreira de Alceu Valença: a incapacidade de adaptação à vida no Rio de Janeiro. Veremos em outras canções o funcionamento discursivo da *resistência* à ideologia capitalista industrial desenvolvimentista, que, em alguns momentos, vem acompanhada de uma exaltação/saudade do Nordeste ou de um discurso de defesa da liberdade sexual e estética.

3.2 - Análise do disco “Molhado de Suor” (1974)

O disco “Molhado de Suor” é o primeiro em carreira solo de Alceu Valença. Lançado em 1974, a sonoridade aqui aponta para a identificação com o *regionalismo nordestino*, por meio de arranjos musicais mais acústicos, predominando o *bandolim*, a *viola* e o *tricórdio*⁴⁴, tocado por Lula Côrtes.

A guitarra ainda se faz pouco presente nesse disco, mas surge em músicas como “Cabelos Longos”, que será analisada. A percussão utilizada (com bongôs, agogôs) é tocada no modo *piano*, com pouca intensidade, e a bateria é discreta no disco, aparecendo em poucos momentos (em canções como “Dia Branco” e “Cabelos Longos”).

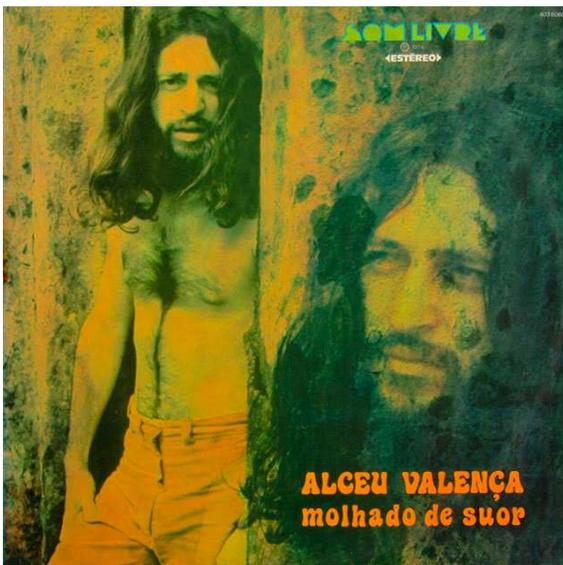
Os arranjos de cordas eruditas, escritos por Waltel Blanco, atuam mais como fundo musical, sem grandes arrebatamentos ou tensões, diferentemente dos arranjos de Rogério Duprat em “Quadrafônico”.

Essa sonoridade de “Molhado de Suor” produz um efeito de calma e de linearidade, acentuando, na maior parte do tempo, o lado lírico/romântico do cantor. O *impulso dionísico* (NIETZSCHE, 2007[1872]), ainda não se faz muito presente, ao menos musicalmente. Ele será encontrado no disco seguinte, “VIVO!”(1976), após a criação de uma nova banda de apoio que trará membros da banda Ave Sangria.

A capa de “Molhado de Suor” é a seguinte:

⁴⁴ O tricórdio é um instrumento de três cordas da família dos alaúdes. Lula Côrtes adquiriu o seu *gimbri* numa viagem ao Marrocos, onde ele é utilizado com frequência. Fonte: <http://revistacontinente.com.br/edicoes/146/-satwa---o-estopim-de-uma-nova-era#:~:text=H%C3%A1%20poucos%20anos%2C%20lendo%20uma,m%C3%BA%20do%20norte%20da%20%C3%81frica>.

Imagem 4- Capa do disco “Molhado de Suor”

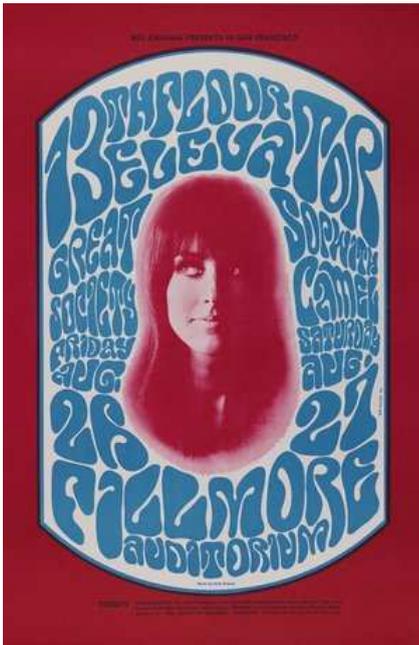


(CORTEZ, COCCHIARARO, 1974)

Para pensarmos nos efeitos de sentido produzidos pela capa de “Molhado de Suor”, é interessante recordarmos a definição de Lagazzi (2007) do discurso como relação entre a materialidade significativa e a história. O título do disco, “Molhado de Suor”, já produz um efeito de sinestesia, fazendo alusão ao tato (molhado) e ao olfato (cheiro de suor).

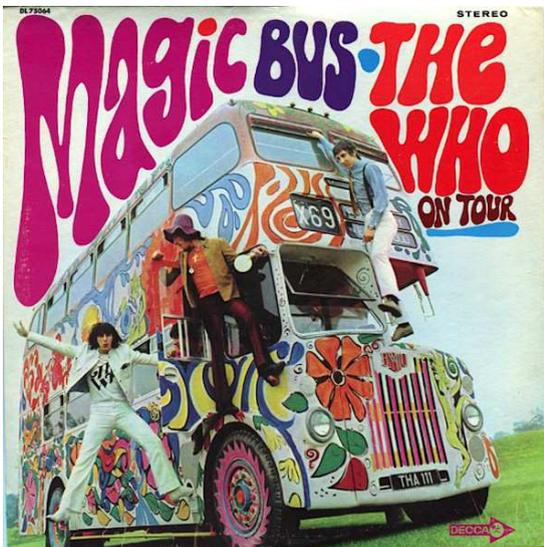
Na capa, Alceu Valença aparece em duas fotos sobrepostas. A fonte escolhida para a diagramação é similar a muitas que estavam presentes em cartazes psicodélicos da década de 1960, como os dois exemplos a seguir:

Imagem 5 - Pôster de um show psicodélico da década de 1960



(Fonte: <https://www.npr.org/2016/05/13/477900499/psychedelic-font-how-wes-wilson-turned-hippie-era-turmoil-into-art>)

Imagem 6 - Pôster de uma turnê da banda inglesa *The Who*



(Fonte: <https://www.discogs.com/The-Who-Magic-Bus/release/1955649>)

Podemos indicar, tanto na diagramação da capa quanto na fonte escolhida, um *interdiscurso* com pôsteres e capas de bandas que foram populares entre os *hippies*. Aqueles cartazes *viajados* eram direcionados para uma juventude *psicodélica* e a fonte simulava um efeito de *liquidez*, de *derretimento* das letras, fazendo alusão ao efeito visual de alucinação via uso de

LSD. Esse interdiscurso gráfico e a posição-sujeito de *cabeludo* em que Alceu Valença se inscreve, visualmente, apontam para uma identificação do sujeito com a formação discursiva do *pop hippie místico*.

A capa exhibe Alceu Valença com sua barba, cabelos longos e com o peito descoberto. A nudez era encarada com naturalidade em festivais *hippies*, como *Woodstock*, onde há o registro de banhos coletivos em plena natureza e grande parte do público está com o peito desnudo, incluindo as mulheres.

O *impulso dionisiaco*, presente no imaginário do *rock*, também traz esse discurso de reaproximação com a natureza: “sob a magia do *dionisiaco* torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a *natureza* alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem” (NIETZSCHE, 2007 [1872], p.28, grifo nosso). O uso obrigatório de roupas materializa um ideal racionalista que passa pela concepção de *pecado* com relação ao corpo.

Por meio dessa manifestação da nudez, a capa de “Molhado de Suor” faz parte de um *interdiscurso* que inclui as capas de vários artistas nordestinos: “Orós” (1977), de Fagner; “Coração Selvagem” (1977), de Belchior; “Cauim” (1978), de Ednardo; “Bicho de Sete Cabeças” (1979), de Geraldo Azevedo. É possível que a nudez nessas capas produza um efeito de referência às condições climáticas do Nordeste, conhecido pelas altas temperaturas. Porém, a nudez desses cantores produz também o efeito de sentido de *lascividade* e *virilidade*, de homens a postos para o *coito*. Nas canções de forrozeiros nordestinos da década de 1970:

apesar das amplas críticas ao modelo hegemônico de masculinidade, desencadeadas em função do avanço do movimento feminista e da modernização das relações entre os gêneros, ainda prepondera a sua associação com virilidade, competição e violência (BRILHANTE et al, 2017, s/p.).

Alceu Valença é apontado por Brilhante et al como um desses cantores, ainda que esse ritmo não fosse o único explorado em suas canções.

A nudez, na capa de “Molhado de Suor”, também pode produzir o efeito de sentido de exaltação do *homem mestiço*. Boa parte dos nordestinos são descendente de negros escravizados, forçados a trabalhar *seminus*; de indígenas, que não conheciam o pudor dos europeus com a nudez e de árabes que dominaram a Península Ibérica por muito tempo. Gilberto Freyre afirmou que “o suor e às vezes o sangue dos negros foi o óleo que mais do que o de baleia ajudou a dar

aos alicerces das casas-grandes sua consistência quase de fortaleza” (FREYRE, 2003 [1933], p.19). Freyre também menciona o suor enquanto óleo afrodisíaco das danças lascivas do que ele chamava *gentes de cor* (idem, p.85).

Esse discurso de exaltação do *mestiço* aponta para a identificação do sujeito, por meio de sua nudez em composição com o título do disco, com essa *gente de cor*, com o *mestiço nordestino* a quem se atribuía lascividade. Produz-se aqui uma manifestação de *resistência* à ideologia da *supremacia branca eurocêntrica*, que considerava o *não-vestir-se* um traço de animalidade, de irracionalismo, e considerava o *mestiço* uma raça inferior. O sujeito, pelo contrário, materializa, em seu corpo, uma ode a esse *nordestino lascivo*.

O semblante do autor se apresenta em duas figuras diferentes na capa: à esquerda, talvez por conta da luz do sol, ele tem um olhar contrariado, retraído, em direção à câmera; à direita, numa imagem sobreposta à parede manchada, seu olhar é reflexivo e calmo e mira em outra direção. Um efeito de sentido possível dessa composição de imagens é a de que à esquerda temos o lado *agressivo* do cantor, *mal encarado*, e à esquerda o lado *contemplativo, sereno*.

Na canção que dá nome ao disco, “Molhado de Suor”, há a seguinte sequência discursiva:

SD3: Eu gosto/ É de ter ver bonita/ Com aquele vestido/ Que eu acho que era branco/ E que no fim do ano/ Você tingiu de azul/ Eu gosto/ É de olhar teus olhos/ Se espalhando na tarde/ Em busca de miragens/ De bolas coloridas/ Que desciam do céu/ Que desciam do céu/ Eu gosto/ É de morrer de sede/ E é de beber teu beijo/ É de tocar teu corpo/ Molhado de suor/ Molhado de suor.

Há um funcionamento dominante do *discurso lúdico* (ORLANDI, 2015) na SD3, pois o interlocutor está presente (*te ver, você tingiu*) e a polissemia está aberta, com *olhos em busca de miragens e de bolas coloridas que desciam do céu*. Também observamos a estratégia discursiva do *excesso* (ERNST-PEREIRA, 2009) com o uso repetitivo da expressão *eu gosto*.

Esse *gostar*, de início, faz referência à beleza da mulher amada, ao seu *vestido* e depois à troca de olhares entre o autor e ela. Com o avançar dos versos, temos um aprofundamento da descrição dessa relação, em que o *gostar* se encaminha para aspectos mais sinestésicos e lascivos: *Eu gosto é de morrer de sede, e é de beber teu beijo, é de tocar teu corpo molhado de suor*. Essa estratégia acentua a dualidade entre um amor ingênuo (que *gosta daquele vestido e dos teus olhos se espalhando na tarde*) e o amor lascivo, carnal (morrendo *de sede*, beijando *teu beijo* e tocando *teu corpo molhado de suor*).

Morrer de sede remete a uma memória discursiva sobre a falta d'água no Nordeste, o principal discurso usado pelas elites para conseguir a emancipação econômica da região (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011). A sede por conta da falta d'água faz parte do funcionamento de uma memória discursiva que passa por obras como “Morte e Vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto; “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos e a canção “Asa Branca”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

No entanto, não é da água que o autor precisa para saciar sua sede, mas é de *beber o beijo* da mulher amada, o que aponta para o deslizamento de sentidos. Há, portanto, o uso da estratégia discursiva do *estranhamento* (ERNST-PEREIRA, 2009), com um efeito de imprevisibilidade e inadequação daquilo que é esperado. Nesse deslizamento de sentidos, o sujeito adiciona o tema da sexualidade, da luxúria num discurso que, inicialmente, trazia um saudosismo ingênuo, tratando do *vestido* e dos *olhos* da amada.

“O que é próprio das sociedades modernas não é terem condenado o sexo a permanecer na obscuridade, mas sim o terem se devotado a falar dele sempre, valorizando-o como *o segredo*” (FOUCAULT, 2018 [1976], p.39, grifo do autor). O autor da canção, numa posição-sujeito de *homem lascivo*, faz um gesto de desnudar esse *segredo* com um discurso que descreve a relação sexual de forma mais direta: *beber teu beijo, tocar teu corpo*.

Muitos discursos que circulam entre a esquerda brasileira se referem àquela época como *A Repressão*, mas a Ditadura não negava o sexo, nem o escondia: ela buscava um controle dessa sexualidade. Esse controle passava pelos casais heterossexuais e comedidos das novelas, pelas canções românticas a soar nos rádios, pelas propagandas publicitárias para o mercado estrangeiro que exibiam mulheres brasileiras de biquini. Segundo Foucault:

Os discursos, como os silêncios, nem são submetidos de uma vez por todas ao poder, nem opostos a ele. É preciso admitir um jogo complexo e instável em que o discurso pode ser, ao mesmo tempo, instrumento e efeito de poder, e também obstáculo, escora, ponto de resistência e ponto de partida de uma estratégia oposta. [...] Nas relações de poder, a sexualidade não é o elemento mais rígido, mas um dos dotados da maior instrumentalidade: utilizável no maior número de manobras e podendo servir de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias. (FOUCAULT, 2018 [1976], p.110-112)

O sexo em “Molhado de Suor” é trazido por um sujeito cuja aparência (lembremo-nos da capa) é a de um barbudo, cabeludo, *mestiço*, lascivo e que, em seu falar, traz um forte sotaque nordestino. Atentos à relação de composição entre imagem, som e texto constituindo um *efeito*

de *totalidade* (TRAJANO, 2017), temos na canção um discurso sobre o sexo que transpõe o comedimento e o platonismo de músicas da Jovem Guarda ou dos primeiros anos dos *Beatles*⁴⁵, por exemplo.

O controle com relação ao *sexo* pela Ditadura Militar era fundamental para o funcionamento daquele regime. É por isso que autores ditos *cafonas*, como Odair José, tiveram muitas de suas músicas censuradas⁴⁶: a suposta *imoralidade* acionava a política do silêncio (ORLANDI, 2007) por parte dos censores.

“Molhado de Suor” traz esse *interdiscurso* de *imoralidade*, de “falar quando se exige silêncio” (PÊCHEUX, 1990, p.17) sobre um tema do qual a Ditadura buscava ter um controle. Curiosamente, nem a canção nem a capa sofreram com o *silenciamento* dos censores, talvez pelo fato de Alceu Valença ainda ser um cantor desconhecido.

Outra faixa do *LP* é “Cabelos Longos”, cuja letra apresenta a seguinte sequência discursiva:

SD4- Eu desconfio dos cabelos longos de sua cabeça/ Se você deixou crescer de um ano pra cá/ Eu desconfio dos cabelos longos/ Eu desconfio dos cabelos longos de sua cabeça/ Se você deixou crescer de um ano pra cá/ Eu desconfio da sua cabeça/ Eu desconfio no sentido estrito/ Eu desconfio no sentido lato/ Eu desconfio dos cabelos longos/ Eu desconfio do diabo a quatro.

Inicialmente entoada com uma voz calma, acompanhada da viola, de percussões leves e de uma guitarra limpa, a canção apresenta um movimento crescente. Na repetição da letra, após a entrada da bateria, a voz apresenta um timbre mais agressivo, reforçado pela guitarra que agora se apresenta distorcida⁴⁷. Essa guitarra responde à voz em solos na região mais aguda do instrumento.

⁴⁵ Canções da fase *iê-iê-iê* dos *Beatles*, como “*I wanna hold your hand*”, traziam um sujeito que *queria tocar a mão* da mulher amada; canções de Roberto Carlos, como “Eu te adoro, meu amor”, traziam letras platônicas: “O meu coração pulsou no dia que eu te vi/ Eu te amo, eu te adoro, meu amor/ Depois meu viver floriu, porque pra mim sorriu/ [...] Tu és o meu bem querer/ Razão deste meu viver/ Sem amor minha vida/ Vai ser triste e vazia”. Isto não significa que, ao longo de suas carreiras, tanto os *Beatles* quanto Roberto Carlos não tenham composto outras músicas com teor mais lascivo.

⁴⁶ Odair José teve várias músicas censuradas, como “Eu vou tirar você desse lugar” e “Uma Vida Só (Pare de Tomar a Pílula)”. Fonte: <http://memoriasdaditadura.org.br/artistas/odair-jose/>.

⁴⁷ O efeito de distorção, criado já nos anos 1950, é resultado de uma série de processos, incluindo a modificação nas fitas de rolo em que eram gravados os sons, a perfuração dos amplificadores, nos quais as guitarras eram ligadas, o uso dos amplificadores no volume máximo até *estourar* o timbre do instrumento e, posteriormente, na criação de pedais que, quando ativados, criavam essa sonoridade ruidosa. Fonte: <https://monkeybuzz.com.br/materias/a-origem-e-evolucao-da-distorcao/>.

Esse crescimento, em termos de peso sonoro e da mudança da voz, de um registro mais *piano* para um canto mais rasgado e trêmulo, acentuam o efeito de *paranoia* e revolta que veremos na análise a seguir.

Observando o funcionamento discursivo da SD, que inclui a presença constante desse interlocutor (*sua cabeça, você deixou crescer*), identificamos que a letra tende ao *discurso polêmico*, no qual “o referente é disputado pelos interlocutores, e estes se mantêm em presença” e que “configura-se como uma prática de resistência e afrontamento” (ORLANDI, 2015, p.86-86). O autor se dirige diretamente ao interlocutor com um efeito de enfrentamento, de insubordinação.

É importante destacarmos que no exército, a partir do século XX, tornou-se obrigatório o uso de cabelos curtos entre militares de todo o Ocidente⁴⁸. O uso de cabelos longos, por parte de homens, apontava para uma identificação visual com uma formação discursiva *não militar*, a princípio.

Ao analisar a SD4, observamos a repetição, em quase todos os versos, do segmento discursivo *eu desconfio*. Essa *desconfiança* passa pelos *cabelos longos* e pela *cabeça* desse interlocutor, terminando com a *desconfiança no sentido estrito, no sentido lato* e a *desconfiança do diabo a quatro*. A *repetição*, em lugares estratégicos, de certas expressões, é definida por Orlandi (2007) como uma das maneiras de fazer significar sentidos censurados, apontando para deslocamentos, especificando “outros” sentidos.

Essa repetição configura a estratégia discursiva do *excesso*, que consiste no uso de intensificadores ou na repetição de palavras ou expressões, constituindo-se num ““acréscimo necessário” ao sujeito que visa garantir a estabilização de determinados efeitos de sentido em vista da iminência (e perigo) de outros a esses se sobreporem” (ERNST-PEREIRA, 2009, p.4). Essa estratégia produz, em “Cabelos Longos”, o efeito de denúncia, de chamar a atenção para a situação política do país, de autoritarismo, perseguição e *desconfiança*, especialmente com relação à juventude e aos *cabeludos*, como era o cantor Alceu Valença.

Há, pelo menos, três efeitos de sentido possíveis a partir da SD4. No primeiro, levamos em conta que dizeres como “as pessoas desconfiam de mim por causa do meu cabelo” não seriam

⁴⁸ “Os bigodes e barbas [...] foram sendo completamente esquecidos durante a Primeira Guerra Mundial, já que eram tratados como incômodos para o uso de máscaras de gás. Assim, durante a Primeira Guerra, o corte militar acabou sendo definitivamente instituído não apenas por garantias de higiene, mas também por razões de segurança, uma vez que o cabelo pode acabar se enroscando em armas e prejudicando a vida de um soldado”.
Fonte:

<https://www.jornalciencia.com/por-que-os-militares-ao-redor-do-mundo-tem-o-costume-de-raspar-o-cabelo/>.

possíveis num disco, naquele momento, devido ao *silenciamento* (ORLANDI, 2004) imposto pela censura. No entanto, por meio da mencionada repetição de *eu desconfio* e da presença da expressão popular *do diabo a quatro*, que traz a ideia de totalidade, de absolutamente tudo, o sujeito produz efeito de sentido de hipérbole, de um discurso exagerado.

Levando em conta a relação de imbricação entre a capa do disco e a superfície textual da canção, e a importância de “avaliar a relevância dessas *sobreposições*, observando os *efeitos de sentido produzidos nesta relação*” (TRAJANO, 2017, p.382, grifo nosso), identificamos, nesse primeiro gesto de interpretação, um claro efeito de *ironia* em “Cabelos Longos”. *Eu desconfio dos cabelos longos* sendo enunciado por um sujeito que está inscrito justamente na posição-discursiva *cabeludo* na capa do LP em que a canção está presente. Como afirmamos anteriormente, o discurso imagético daqueles *sujeitos cabeludos* costumava produzir em sujeitos conservadores o efeito de que ali estaria alguém do lumpemproletariado, ou um *maconheiro*, ou um *transviado*.

“Sob um governo ditatorial que impõe a censura, proibindo assim a circulação de certos sentidos, os autores exercem a resistência dizendo o “mesmo” (o que é permitido) para dizer, no entanto, efetivamente, “outra coisa” (o que é proibido)” (ORLANDI, 2007, p.108). O autor assume, na canção, com efeitos de ironia, uma posição-sujeito *conservadora*, interpelada por uma ideologia que naturaliza a compreensão de que os *cabeludos* não são dignos de confiança. Esse funcionamento discursivo tende à paráfrase de saberes que circulavam na sociedade brasileira: homens cabeludos - fossem gays, comunistas⁴⁹, mendigos, maconheiros, *hippies*- eram pessoas suspeitas, que mereciam a *desconfiança*.

É bastante significativo o segmento discursivo “eu desconfio de *sua cabeça*” que evidencia o efeito metafórico, o deslizamento de sentidos (“sua cabeça” produzindo o efeito de sentido de “suas ideias”). Esse recorte da SD4 aponta para o silenciamento de outras ideologias que não aquelas que interpelam a formação discursiva *conservador*.

O discurso de “Cabelos Longos”, nesse gesto de interpretação, está filiado a uma rede de memória discursiva de intolerância aos *cabeludos*, que inclui canções como “Cabeleira do Zezé” e “Xote dos Cabeludos”⁵⁰. Essa memória discursiva traz o pré-construído, o sempre-já-lá

⁴⁹ O guerrilheiro comunista Che Guevara, que fez história na Revolução Cubana, ostentava longas cabeleiras. Após seu assassinato, em 1967, ele se tornou um ícone do idealismo revolucionário. O retrato que Alberto Díaz Gutiérrez fez dele pode ser visto até hoje em camisetas e outros produtos comerciais.

⁵⁰ Essas duas canções traziam dizeres homofóbicos possíveis naquele momento. “A Cabeleira do Zezé”, uma marchinha carnavalesca de João Roberto Kelly e Roberto Faissal, foi lançada em 1963 com a seguinte letra: “Olha a cabeleira do Zezé/Será que ele é?/Será que ele é?/Será que ele é bossa nova?/ Será que ele é Maomé?/

(PÊCHEUX, 2014 [1975]) de estigma dos *cabeludos*, indicando o movimento *parafrástico*, o *mesmo* no discurso.

Porém, “Cabelos Longos”, com seu efeito de ironia, provoca desestabilização nos sentidos cristalizados/regularizados pelos dizeres naquelas canções. Segundo Indursky:

Os sentidos, à força de se repetirem, podem acabar por se modificar, de modo que as *redes discursivas de formulação*, formadas a partir de um regime de repetibilidade, vão recebendo novas formulações que, ao mesmo tempo em que vão se reunindo às já existentes, vão atualizando as redes de memória (INDURSKY, 2011, p.76, grifo da autora).

É por meio dos mencionados efeitos de *ironia* e de *hipérbole* que o sujeito rompe com os saberes de uma FD *conservadora* e migra para outra. O que há na canção, segundo esse efeito de sentido, é uma tomada de posição de contra-identificação (PÊCHEUX, 2014 [1975]) com essa formação discursiva *conservadora*. Produz-se, assim, um efeito de *denúncia*, pois “a repetição também pode levar a um deslizamento, a uma ressignificação, a uma quebra do regime de regularização dos sentidos (INDURSKY, 2011, p.71).

O segundo efeito de sentido nos surge por meio de uma indagação acerca do segmento discursivo *de um ano pra cá*. O que haveria acontecido, cerca de um ano antes, que autorizaria essa desconfiança do *autor* com relação a um interlocutor *cabeludo*?

O filme *Woodstock* havia sido lançado no começo daquela década, dando passagem a um discurso de desconstrução da lógica conservadora e capitalista da sociedade americana. No Brasil, os ecos da ruptura entre *rock* e MPB implementada pela Tropicália, ainda em 1967, só foram efetivados materialmente na canção popular alguns anos depois, por meio da adição da guitarra elétrica em discos de artistas como Elis Regina, antes ligados à luta contra a guitarra elétrica e à dita cultura *alienada*.

Parece que é transviado/Mas isso eu não sei se ele é/ Corta o cabelo dele”. Já o “Xote dos Cabeludos”, de José Clementino e Luiz Gonzaga, lançada em 1967, possui a seguinte letra: “Atenção senhores cabeludos/ Aqui vai o desabafo de um quadradão/ Cabra do cabelo grande/ Cinturinha de pilão/ Calça justa bem cintada/ Costeleta bem fechada/ Salto alto, fivelão/ Cabra que usa pulseira/ No pescoço medalhão/ Cabra com esse jeitinho/ No sertão de meu padrinho/ Cabra assim não tem vez não”. Atualmente, esses dizeres já não são possíveis na maior parte das formações discursivas, graças à luta do movimento LGBTQIA+.

No ano de 1972, Elis Regina fez grande sucesso com a canção “Casa no Campo”⁵¹, de Zé Rodrix e Tavito, cujo discurso se aproximava de um hino da juventude do *desbunde*⁵², incluindo a ideia de fuga para o campo, de volta à natureza, para compor *rocks rurais*. Naquele mesmo ano, discos como “Acabou Chorare”, dos Novos Baianos e “Clube da Esquina”, de Milton Nascimento e Lô Borges, venderam muitas cópias, misturando a estética do *rock* com a MPB⁵³.

Naqueles primeiros anos da década de 1970, portanto, o discurso sonoro ao qual a FD *pop hippie místico* dava passagem chegou com força no Brasil e já não enfrentava a oposição de grandes artistas da MPB, ainda que os *cabeludos* continuassem sendo perseguidos pela Ditadura. Como expusemos, por meio de algumas entrevistas, Alceu Valença oscila entre identificação e contra-identificação com a estética *roqueira, pop, hippie* oriunda dos Estados Unidos. Em entrevista ao periódico O Pasquim, Valença afirma:

Quando falo "rocknroll", falo por falta de uma palavra que defina o que quero fazer. Entendo *rock* como uma coisa cheia de energia, sabe? Negócio vibrante, que *balança* as pessoas. Que exige do cantor um *envolvimento total* dentro da música. [...] Acho que consigo isso com a *batida do maracatu*, que é uma música demoníaca. (VALENÇA, 1975b, p.10, grifo nosso)

Considerando que os textos, na AD, não são documentos que ilustram ideias pré-concebidas, mas “monumentos nos quais se inscrevem as múltiplas possibilidades de leitura” (ORLANDI, 2015, p.62), surge então o segundo efeito de sentido de “Cabelos Longos”. Aqui o autor não está inscrito numa FD *conservadora*, ele ocupa uma posição-sujeito de *cabeludo*, mas um *cabeludo não-roqueiro*, cujo visual está ligado ao imaginário do cangaço, de Lampião e Corisco, como afirma Valença (in MACIEL, 1989). O sujeito estaria contra-identificado (PÊCHEUX, 2014 [1975]) à formação discursiva do *pop hippie místico* à qual seu visual, aparentemente, o filia.

⁵¹ A canção foi a oitava música mais tocada no país naquele ano. Fonte: <https://asmusicasmaistocadas.wordpress.com/2013/09/28/musicas-cancoes-mais-populares-tocadas-e-vendidas-no-brasil-em-1972/>.

⁵² A canção possui a seguinte letra: “Eu quero uma casa no campo/Onde eu possa compor muitos rocks rurais/E tenha somente a certeza/Dos amigos do peito e nada mais/Eu quero uma casa no campo/Onde eu possa ficar no tamanho da paz/E tenha somente a certeza/Dos limites do corpo e nada mais”.

⁵³ Esses dois discos trazem elementos típicos da MPB (como o bandolim, o violão de nylon) associados à guitarra elétrica. O repertório de ambos passeia pelo samba (em canções como “Acabou Chorare”, dos Novos Baianos, e a releitura de “Me Deixa em Paz”, de Monsueto, presente no Clube da Esquina) e também pelo rock (em canções como “Mistério do Planeta”, dos Novos Baianos, com um longo solo de guitarra, e “Trem de Doido”, do Clube da Esquina, com um solo de guitarra distorcido na introdução).

A *desconfiança*, tão repetida ao longo da canção, dá-se, nesse segundo efeito de sentido, com relação aos *novos cabeludos*, que naquele momento surgiam em muitos setores da música brasileira. Ser cabeludo e tocar guitarra já não era um problema para os setores da dita música *engajada*. No processo de manutenção/modificação das relações entre os Aparelhos Ideológicos do estado e a juventude, podemos compreender que, aos poucos, as *cabeleiras* foram sendo aceitas/apropriadas pelo mercado e pela indústria da moda no Brasil. “A rebelião de ontem é o consumo de hoje. Assim com o *jeans*, assim com o corpo. [...] Dos anos 60, só as drogas não foram bem aceitas” (PIGNATARI, 1998, p.47).

Ao pensarmos na relação entre a ideologia dominante da época - o capitalismo, defendido pelos militares - e as ideologias *hippie* e *comunista*, no Brasil, podemos nos remeter a Pêcheux que afirma:

[...] não há um mundo da *ideologia dominante*, unificado sob a forma de um "fato consumado", nem dois universos ideológicos opostos como o sinal + e o sinal -, mas um único mundo que não cessa jamais de se dividir em dois. Toda a ideologia dominante, *irremediavelmente infectada*, trabalha assim, constantemente, para reforçar suas defesas sobre seus *pontos de fragilidade*, falhas e fraturas, que são também pontos de formação das *ideologias dominadas*. Ela é o lugar de uma incessante *remodelação* para ocupar, previamente, esses pontos ou *reapropriar-se* deles pelas *concessões necessárias*, reconhecendo às ideologias dominadas um espaço regulamentado por limites, de maneira que as ideologias dominadas experienciem a dominação, antes de tudo, no interior delas mesmas e não como um obstáculo puramente exterior (PÊCHEUX, 1983, p.17, grifo nosso).

Consideramos essa capacidade de *remodelação*, *reapropriação* e de *concessão* por parte da ideologia dominante ao investigarmos esse segundo efeito de sentido de “Cabelos Longos”. O efeito de *ironia* já não se faz presente aqui, pois o *autor* enuncia da posição de *cabeludo*, porém, um *cabeludo não-roqueiro*, inscrito na formação discursiva do *regionalismo nordestino*, em que há um imaginário acerca dos cangaceiros cabeludos como ícones da *revolta*. Um *cabeludo* cujo discurso traz um enfrentamento à apropriação das lutas e da *rebelião* da juventude por parte de uma indústria capitalista.

Uma propaganda daquela década, da empresa *Gradiente*, evidencia essa apropriação da estética dos *barbudos/cabeludos* para vender aparelhos eletrodomésticos, apontando para as *concessões necessárias* às quais Pêcheux (1983) se refere:

Imagem 7 - Propaganda da Gradiente



(Fonte: <https://blogdopaz.com.br/incriveis-anos-70-aparelhos-domesticos/>)

Na imagem, temos um barbudo usando um colar com o texto “para ouvir canções de protesto contra a sociedade de consumo, nada melhor do que um Gradiente financiado em 24 meses”. O tom polêmico de “Cabelos Longos”, nesse efeito de sentido, estaria dirigido à própria juventude da época, aos cabeludos *da moda* e à indústria que se aproveitava dessa estética para vender produtos de consumo, como o mencionado aparelho de som.

A canção aciona, no caso, uma memória discursiva na qual também se encontra o discurso de Caetano Veloso, quando foi vaiado no III Festival Internacional da Canção:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm 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 (VELOSO, 1968, s/p., grifo nosso).

No ano passado, de Caetano Veloso; *de um ano pra cá*, de Alceu Valença. O passar do tempo evidenciando a apropriação da *rebelião de ontem* (PIGNATARI, 1998) pela ideologia dominante.

Um depoimento de Alceu Valença reforça esse gesto de interpretação. Em entrevista a *O Pasquim*, quando foi chamado de mais um *barbudo* pelo cartunista Jaguar, que afirmou não ter ouvido o disco “Molhado de Suor”, Valença afirma:

O PASQUIM, que é um jornal independente, devia prestar mais atenção. *Tem mil pessoas usando cabelos assim*. "Eu desconfio dos cabelos longos de sua cabeça se você deixou crescer de um ano pra cá". [...] *Você também desconfiou, né?* Então, desculpe. Mas o meu cabelo é *antimoda*. (VALENÇA, 1975b, s/p., grifo nosso).

Esse segundo efeito de sentido traz a crítica àquela moda dos cabeludos e da apropriação do discurso de *rebelião* que o uso de cabelos longos poderia significar. O autor se distancia daquela movimentação que implicava numa *moda* dos cabeludos.

Ainda há, pelo menos, mais um efeito de sentido identificado, que encontra respaldo em outras entrevistas do cantor e relacionado à história da feitura de “Cabelos Longos”. Valença (2019b) afirma que conheceu um policial infiltrado num bar, usando cabelos longos e barba por fazer. Seu amigo e parceiro, o compositor Carlos Fernando, foi levado, depois, ao DOPS⁵⁴ por agentes que estavam atrás de Alceu Valença, que afirma: “perguntaram sobre o cabeludo que estava com ele. “Aquilo é um toxicômano”, disseram sobre mim. “Aquele engajado”. Ainda bem que não me prenderam” (2019b, s/p).

Nesse terceiro efeito de sentido, o autor ocupa uma posição sujeito de *cabeludo perseguido pelo regime*, e os *cabelos longos* de quem ele desconfia, seriam de um infiltrado, de um agente da Ditadura Militar que se apropria do visual *hippie* para investigar, sem maiores obstáculos, os artistas e militantes políticos.

Não podemos afirmar que esse efeito de sentido oriundo da história contada por Alceu Valença, numa entrevista, seja o *único* possível, nem *o verdadeiro*, pois na AD, consideramos a *transparência da linguagem* e o *sujeito como origem do discurso* enquanto *ilusões* (PÊCHEUX, 2014 [1975]). Do ponto de vista discursivo, é inútil “perguntar para o sujeito o que quis dizer quando disse “x” [...]. O que ele sabe não é suficiente para compreendermos que efeitos de sentidos estão ali presentes” (ORLANDI, 2015, p.30). Como afirma Orlandi sobre a canção

⁵⁴ “Órgão histórico de repressão aos movimentos sociais e populares, o DOPS foi também centro de tortura durante a ditadura do Estado Novo, retomando essa prática no regime militar. Nos dois períodos ditatoriais, as vítimas preferenciais eram os militantes de partidos de esquerda”. Fonte: <http://www.forumverdade.ufpr.br/caminhosdaresistencia/a-repressao/departamento-de-ordem-politica-e-social-dops/#:~:text=%C3%93rg%C3%A3o%20hist%C3%B3rico%20de%20repress%C3%A3o%20aos,essa%20pr%C3%A1tica%20no%20regime%20militar>.

“Jorge Maravilha”, de Chico Buarque, não é decisivo o que o autor *queria dizer*, pois “ele mesmo faz parte do funcionamento dos sentidos que inaugurou. Ele é parte do “evento histórico” que se instalara no jogo entre *censura e resistência*” (2007, p.123, grifo nosso).

Nos três efeitos de sentido que investigamos, identificamos o efeito de *paranoia*: no primeiro, o autor, numa posição-sujeito irônica de *conservador*, *desconfia* dos cabeludos por serem diferentes, estética e filosoficamente, dele; no segundo, o autor, numa posição-sujeito de *cabeludo não-roqueiro*, *desconfia* dos *novos cabeludos*, aqueles que seguiam uma moda fruto da *remodelação* da ideologia dominante (PÊCHEUX, 1983); no terceiro, o autor, numa posição-sujeito *cabeludo perseguido pelo regime*, *desconfia* dos *cabeludos infiltrados*, aqueles que se apropriavam do visual cabeludo para investigar os chamados *subversivos*.

Assim, consideramos que a *desconfiança* exacerbada, com efeitos de *paranoia*, é o que une os três efeitos de sentido investigados. No movimento entre processos parafrásticos e polissêmicos, o sujeito passa pelos sentidos permitidos (de hostilidade aos cabeludos) e pelos sentidos proibidos (de crítica à perseguição que os *cabeludos* sofriam) pela Ditadura Militar.

Uma das canções mais importantes do disco “Molhado de Suor” é “Papagaio do Futuro”, que foi defendida no Festival Internacional da Canção, de 1972, por Alceu Valença, Geraldo Azevedo e Jackson do Pandeiro. “Eu havia composto *Papagaio do Futuro*, que falava em metáforas sobre a crise do petróleo vivida no período e, por se tratar de uma embolada, achei que Jackson traria algo de especial à canção” (VALENÇA, 2019, s/p.). A embolada é um dos ritmos populares no Nordeste, em que se valoriza a métrica rígida dos versos e a habilidade no improviso com as palavras.

Musicalmente, “Papagaio do Futuro” tem a presença de cordas, como o bandolim e a viola, dialogando com a flauta e uma percussão leve no fundo. Os instrumentos são tocados em regiões mais agudas, com muitos solos se contrapondo à voz, criando um efeito de *confusão* e *desordem*. Esse efeito se relaciona à própria letra da canção, que tende à polissemia, como veremos.

Na metade da canção surgem a bateria e um coral cantando em uníssono (todos na mesma nota) com vozes empostadas, sonoridade comum ao canto gregoriano⁵⁵. Esse coral, ao mesmo tempo que produz o efeito de *sagrado*, também pode produzir o efeito de *decadência*, de uma linguagem que teve força num passado distante, no apogeu da Igreja Católica.

⁵⁵ “As principais características do canto gregoriano, também conhecido como canto chão, são: as melodias são cantadas em uníssono (monódico), sem predominância de vozes, ou seja, rigorosamente homofônico”. Fonte: <http://www.gregoriano.org.br/gregoriano/historiacantogregoriano.html>.

A esse canto soma-se um zumbido (talvez emitido por um *kazoo*⁵⁶) desafinado, acompanhado por alguns gritos do cantor, criando um ambiente cacofônico. Esse efeito de *confusão* tende a esvaziar o efeito de *sagrado* que o coral poderia trazer. O cantor, junto a esse canto gregoriano, canta parecendo “falar sua língua como uma língua estrangeira que se domina mal” (PÊCHEUX, 1990, p.17), apontando para uma manifestação da *resistência*.

O título da canção, "Papagaio do Futuro", já traz o uso de referências à natureza brasileira, seja à fauna ou à flora, que é uma das construções linguísticas que, segundo Orlandi (2014), apontam para o deslocamento de sentidos, fazendo significar sentidos censurados. O papagaio é uma das aves mais populares do Brasil, possuindo um aparelho fonador especial e, quando colocado em cativeiro, pode reproduzir sons domésticos e palavras que as pessoas falam repetidamente⁵⁷.

Há também no Brasil a circulação de vários discursos que atribuem a esta ave certa malícia/esperteza: desde o Zé Carioca⁵⁸, personagem de *Walt Disney* feito para o público da América do Sul, às piadas de domínio público⁵⁹, muitas envolvendo palavrões, que são repetidos pelo animal. Refletindo em torno da *memória*, Indursky afirma:

Se há repetição é porque há retomada/regularização de sentidos que vão constituir uma memória que é social, mesmo que esta se apresente ao sujeito do discurso revestida da ordem do não-sabido. São discursos em circulação, urdidos em linguagem e tramados pelo tecido sócio-histórico, que são retomados, repetidos, regularizados (INDURSKY, 2011, p.71).

Há um interdiscurso, “aquilo que fala antes em outro lugar” (ORLANDI, 2015, p.29), sob a forma do pré-construído, que atribui ao papagaio características cômicas e maliciosas.

⁵⁶ “O kazoo é um instrumento que permite alterar o timbre da voz. Porque não produz um som musical próprio, é por muitos considerado um brinquedo e não um instrumento musical, também devido à sonoridade cômica que produz”. Fonte: <https://manuaisdigitais.platanoeditora.pt/files/723/1633.pdf>.

⁵⁷ Fonte: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/por-que-os-papagaios-falam/>.

⁵⁸ Zé Carioca (em inglês, “Joe Carioca”) foi um personagem criado por Walt Disney como parte de uma estratégia oficial americana. Sua primeira aparição foi no filme “Saludos Amigos (*Hello Friends*)” que “se encaixava perfeitamente na Política da Boa Vizinhança, lançada na década de 30 pelo presidente americano Franklin Roosevelt com o objetivo de manter toda a América alinhada com os Estados Unidos — e afastada da influência de comunistas e fascistas. O responsável pela doutrina era o OCIAA (sigla em inglês para Escritório do Coordenador de Assuntos Interamericanos), que usava a cultura como um dos principais meios para manter a influência americana. O órgão encomendou a Disney — uma espécie de embaixador não-oficial da Política da Boa Vizinhança — personagens que conquistassem a simpatia da América Latina”. Fonte: <https://recreio.uol.com.br/entretenimento/ze-carioca-a-origem-por-tras-do-personagem-brasileiro-da-disney.phtml>.

⁵⁹ Exemplos de piadas de papagaio podem ser encontradas em: <https://www.piadasnet.com/piadas-de-papagaios.htm>.

Observemos agora a sequência discursiva da canção:

SD5- Estou montado no futuro indicativo/ Já não corro mais perigo e nada tenho a declarar/ Terno de vidro costurado a parafuso/ Papagaio do futuro num pára-raio ao luar/ Eu fumo e tusso/ Fumaça de gasolina/ Olha que eu fumo e tusso/ Quem sabe, sabe, quem não sabe, sobra/ Cobra caminha sem ter direção/ Quem sabe a cabra das barbas do bode/ A ave avoa sem ser avião.

De início, podemos perceber um funcionamento discursivo que tende para a polissemia, apontando para um discurso lúdico (ORLANDI, 2007), em que a polissemia está aberta. Alguns exemplos desse funcionamento: *montado no futuro*, geralmente se monta em algum animal; *terno de vidro*, geralmente os ternos são feitos de tecido. A estratégia discursiva do *estranhamento* (ERNST-PEREIRA, 2009), na qual elementos da ordem do excêntrico incidem na cadeia significante com efeito de *desordem* no enunciado, caracterizado também pela *imprevisibilidade*, se faz presente.

Um dos elementos que faz essa irrupção na sequência discursiva é o jogo polissêmico entre o segmento discursivo “quem sabe, sabe, quem não sabe, *sobra*” com o provérbio “quem sabe, sabe, quem não sabe, *aprende*”⁶⁰. O provérbio, um *já-dito* a que se recorre para apontar alguma lição, traz a dominância do *discurso autoritário*, aquele em que “o referente está apagado pela relação de linguagem que se estabelece e o locutor se coloca como agente exclusivo” (ORLANDI, 2015, p.85). *Quem não sabe, aprende*, independentemente de *quem* seja, é um dizer que não deixa espaço para respostas, que afirma que *é assim e não pode ser diferente*.

Há, na operação de substituição do verbo *aprende* por *sobra*, por parte do autor, a produção de deslizamento de sentidos. O efeito de lição/conselho presente no provérbio original se esvai, através desse *desvio* linguisticamente marcado, deixando à deriva os sentidos possíveis no provérbio. Produz-se, assim, o efeito de *estranhamento* (ERNST-PEREIRA, 2009), rompendo a estrutura linear do enunciado, e também uma manifestação da *resistência*, ao “mudar, desviar, alterar o sentido das palavras e das frases” (PÊCHEUX, 1990, p.17), trazendo o efeito de *confusão e contradição*.

Quem seriam as pessoas que *sobram*? Nesse deslizamento de sentidos com o provérbio original há uma possível menção à luta de classes. De um lado está a burguesia, dona dos meios de produção, quem realmente *sabe*, a classe cuja ideologia domina as duas classes antagônicas (PÊCHEUX, 1983 [2014]). Do outro lado, está o proletariado, dono apenas de sua força de

⁶⁰ Fonte: <https://proverbios.blogs.sapo.pt/quem-sabe-sabe-quem-nao-sabe-aprende-984589>.

trabalho, *alienado* pelo trabalho, aquele que *sobra*. Outro efeito de sentido possível seria de quem *sobra* é aquele que não *sabe* do que estava acontecendo, politicamente, no país: torturas e execuções de presos políticos, epidemias das quais não se podia falar⁶¹, casos de corrupção que nunca foram investigados, nem mesmo noticiados⁶².

A substituição, sugerindo um *equivoco*, de *aprende* por *sobra* se mostra um gesto ousado, com efeito de sentido de irreverência, mas também de enfrentamento à ordem vigente. A partir de Pêcheux (1990), Malidier afirma que “lapsos, atos falhos, etc, inscrevem traços de resistência e de revolta” (2017, p.78). Não é mais o *aprender*, oriundo do provérbio repetido ao longo de gerações, com sua lição de resiliência, paciência e obediência, que emerge: é a *sobra*, tanto no sentido de *resto* quanto no sentido de *excesso*. O lapso, o ato falho e o *equivoco* “constituem, enquanto quebras e fragmentos de rituais, as matérias-primas da luta ideológica das classes dominadas” (PÊCHEUX, 1983, p.16).

“Papagaio do Futuro” produz um *acontecimento* que rompe o círculo da repetição que o provérbio traz, tornando-se *discurso de rebelião* (PÊCHEUX, 1990), contra a resiliência imposta pela Ditadura Militar aos cidadãos brasileiros. Aquele que *não sabe*, no discurso da canção, também *não quer, não pode, não vai* aprender.

Outro segmento discursivo importante é *nada tenho a declarar*, numa relação de paráfrase com uma expressão muito utilizada por sujeitos que se recusam a responder às indagações da imprensa: *nada a declarar*. Percebemos, no segmento discursivo, o funcionamento de uma linguagem estereotípica, apontando para a fuga de sentidos, como afirma Orlandi (2007). *Nada tenho a declarar* produzindo o deslizamento de sentidos para *nada posso declarar*.

Considerando que “censura e resistência trabalham a mesma região de sentidos” (idem, p.111), observamos na SD5 a *tensão* entre processos parafrásticos e processos polissêmicos na qual se assenta todo o funcionamento da linguagem (ORLANDI, 2015, p.34). O segmento

⁶¹ A Ditadura Militar, nos anos 1970, escondeu a epidemia de meningite que assolou o país, proibiu que ela fosse divulgada e perseguiu aqueles que tentaram noticiá-la. Fonte: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2020/06/14/como-a-ditadura-militar-tentou-esconder-epidemia-de-meningite-no-brasil.htm>.

⁶² Obras superfaturadas e outros casos de corrupção eram ignorados e proibidos de serem noticiados pela Ditadura Militar. “Os militares não tinham interesse em deixar vaziar casos de corrupção que envolviam seus aliados ou colegas de farda, justamente para não estimular a descrença nas autoridades e no poder de Estado. Impedir a publicação de notícias sobre a corrupção era parte da estratégia de segurança nacional”. Fonte: <http://memoriasdaditadura.org.br/corruptcao/>.

discursivo estereotípico *nada tenho a declarar* produz um efeito de denúncia do *silenciamento* imposto pela Ditadura Militar: (quase) nada *poderiam* declarar os artistas que estavam submetidos à censura. Reforçamos, assim, a tese de Pêcheux de que “no terreno da linguagem, a luta de classes ideológica é uma luta pelo sentido das palavras, expressões e enunciados” (2012b, p.273). Uma expressão comum produz, na canção, efeitos de sentido muito diferentes dos sentidos dominantes cristalizados pela repetibilidade.

É interessante pensarmos em um papagaio, conhecido como animal *falador*, que não declara nada. Seria ele um papagaio *silenciado* ou um papagaio que já não consegue *repetir* o que lhe dizem? Ambos os efeitos de sentido são autorizados pela SD5.

O *futuro (do) indicativo*, segmento discursivo presente na letra da canção e, parcialmente, no seu título, é definido, gramaticalmente, como um tempo verbal que se refere a ações que ocorrem posteriormente ao momento em que se fala: “*farei* o que me pedes”, por exemplo. Esse tempo verbal implica numa ideia de *promessa*, de compromisso com algo que se espera fazer, ainda que não efetue-se.

Aqui podemos invocar um *slogan* não-oficial da Ditadura Militar: *Brasil, País do Futuro*⁶³, título do livro de Stefan Zweig, publicado em 1941 com um discurso idealista euro-centrista acerca do país. Esse *slogan*, ao ser utilizado nos anos do regime militar, produzia o efeito de sentido de promessa quanto ao desenvolvimento social e tecnológico do Brasil, que nunca foi alcançado durante aqueles gestões.

Os militares haviam dado continuidade à política iniciada por Juscelino Kubitschek de expansão do mercado automobilístico e das rodovias. A Ditadura retirou de cena as ferrovias por onde passavam os trens e criou um grupo executivo para substituí-las por rodovias⁶⁴, por onde passariam mais e mais carros. Essas ações implicaram no aumento da dependência da gasolina, tanto da classe trabalhadora quanto das indústrias.

A gasolina, combustível oriundo do petróleo, é uma fonte não renovável de energia e grande poluente até os dias de hoje⁶⁵. O papagaio, *montado no futuro indicativo, fumando e*

⁶³ “Brasil, País do Futuro” foi publicado em 1941. No livro, “Zweig colocou os óculos vermelhos de Kant e viu um Brasil róseo, viu beleza, na miséria, riqueza no triste, alegria na dor”, afirma Nelson Jahr Garcia. Fonte: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/paisdofuturo.pdf>.

⁶⁴ Fonte: <https://fpabramo.org.br/2018/05/30/militares-desprezaram-ferrovias-e-criaram-dependencia-rodoviaria/>.

⁶⁵ “Os combustíveis oriundos do petróleo são profundamente criticados sob o ponto de vista ambiental, pois a sua queima é responsável pela emissão de poluentes na atmosfera”. Fonte: <https://brasilecola.uol.com.br/geografia/fontes-nao-renovaveis-energia.htm>.

tossindo fumaça de gasolina, faz significar sentidos censurados (ORLANDI, 2007), com efeito de crítica ao extrativismo petrolífero e ao discurso otimista/enganador da Ditadura.

Por meio desse discurso, que tende ao lúdico, o autor traz, com o efeito de *ironia*, o discurso da *ecologia*, que é uma das heranças dos anos 1960 (PIGNATARI, 1998), daquela movimentação em prol de um melhor convívio entre seres humanos e natureza. Aqui temos um sujeito que se inscreve na formação discursiva do *pop hippie místico*, assumindo, em meio à estratégia do *estranhamento*, uma posição-sujeito de opositor das políticas econômicas e ambientais da Ditadura Militar.

O *regionalismo nordestino* também ia de encontro à ideia de que a industrialização é inevitável e que é ela a única solução material para o crescimento populacional e econômico das civilizações. Como afirma Albuquerque Júnior (2011), Freyre considerava a modernização e o progresso como agentes perturbadores do equilíbrio social. Aqui temos um ponto de convergência entre essas duas formações discursivas às quais o autor se inscreve em várias de suas canções.

Outro segmento discursivo, *terno de vidro costurado a parafuso*, reforça esse efeito de crítica à fragilidade do suposto progresso implementado pelas políticas da Ditadura. A imagem invocada por esse trecho sugere um paradoxo, pois, empiricamente, o *vidro* é uma substância quebradiça, que não aguenta golpes ou choques, muito menos de um objeto de metal como o *parafuso*.

“Papagaio do Futuro” traz, como pudemos investigar, em meio ao aparente *nonsense* da letra, um discurso de *resistência* e de forte crítica à Ditadura. Um discurso que tende ao lúdico (ORLANDI, 2015) e que traz o *estranhamento* (ERNST-PEREIRA, 2009), no qual o sujeito faz significar sentidos censurados desde o próprio título da canção.

3.3 - Análise do disco “VIVO!” (1976)

[...] no dia em que se falou para a morte e contra ela, para dominá-la e detê-la, alguma coisa nasceu, murmúrio que se retoma, se conta e se reduplica ininterruptamente (Michel Foucault)⁶⁶

⁶⁶ FOUCAULT, M.. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org.: Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1963] 2015 (4ª. edição), p.223-246.

Esse disco, o primeiro de Alceu Valença a obter sucesso em termos comerciais, é fruto da gravação *ao vivo* do show *Vou Danado Pra Catende*. De início, as apresentações não foram sucesso de público e, mantendo uma banda fixa, as despesas do artista ficaram altas para o seu rendimento. Ao longo das primeiras apresentações, o público foi diminuindo, até que o cantor tomou uma decisão importante. Segundo Teles:

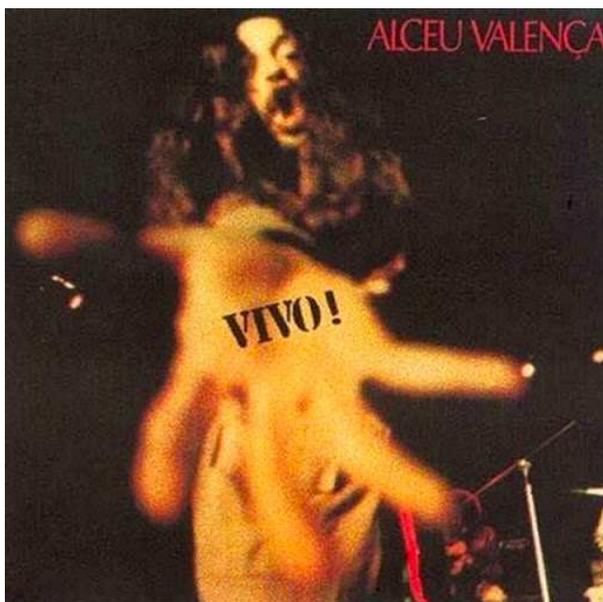
No início, na plateia, só se viam os amigos de Alceu Valença e convidados. Já pensando em voltar para São Bento do Una e criar galinhas, conforme confidenciou à então crítica musical Ana Maria Bahiana, Alceu adotou a tática do "ou vai ou racha". Botou a boca no megafone e anunciou o show aos berros, na rua do teatro, a Siqueira Campos, uma das mais movimentadas da movimentadíssima Copacabana. Os ingressos passaram a ser disputados, filas formavam-se diante da casa de espetáculos (TELES, 2017, s/p.).

Essa tática de divulgação independente obteve sucesso e o resto da temporada no Teatro Tereza Rachel foi lotada de público. O *show* também despertou a curiosidade de jornalistas, que passaram a escrever sobre e entrevistar Alceu Valença, que antes era pouco mencionado na imprensa. Com o sucesso de público e crítica, veio a oportunidade de registrar, em disco, o espetáculo que já ganhara notoriedade.

Aquele foi o momento no qual Alceu Valença, acompanhado de uma grande banda, pôde mostrar seu lado performático/histriônico/palhaço. A banda era formada por membros do grupo Ave Sangria junto ao baixista Dicinho, o flautista Zé da Flauta e o então desconhecido violeiro e cantor Zé Ramalho.

A arte da capa, com fotografia de Mário Luiz Thompson, é a seguinte:

Imagem 8 - Capa do disco “VIVO!”



(Foto de Mário L. Thompson e arte de Alceu Valença e Flávio Thompson.
Fonte: <https://www.forroemvinil.com/lps/alceu-valenca-vivo/>)

A capa de “VIVO!” traz Alceu Valença com a boca e a mão aberta, indicando um movimento em direção ao fotógrafo que registrava o *show*, demonstrando a consciência do artista com a sua própria imagem⁶⁷. Ele desviou seu olhar da plateia para o fotógrafo que registrava aquele momento, certamente ciente de que dali poderia advir uma foto de divulgação ou a própria capa do disco, que estava sendo registrado em áudio.

A distância entre sua mão e seu corpo (e, mais ao fundo, os músicos) cria um efeito de profundidade. O foco da câmera está em seu rosto e a sua mão, que está mais próxima à lente, torna-se desfocada, *borrada*. A mão estendida pode significar um gesto de oferecimento, de generosidade, e nela lê-se a palavra “vivo”, em letras maiúsculas, seguida de uma exclamação. A exclamação, enquanto marca linguística, produz efeito de grito, de afirmação, de raiva, de *manifesto*. A palavra *vivo* ganha destaque não só no título do disco, pois ela é repetida várias vezes na canção “Sol e Chuva”, a ser analisada.

A linguagem corporal do autor, com a boca aberta, a mão estendida e os olhos arregalados, produz um efeito de *entrega total* e até de *desespero*. Essa entrega pode ser associada ao *impulso dionisíaco* (NIETZSCHE, 2007 [1872]), que é parte do imaginário do *pop*

⁶⁷ Em 1973, Alceu Valença havia estrelado o filme “A Noite do Espantalho”, de Sérgio Ricardo. “Aprendi a olhar a lente da câmera como quem olha para o público. Nas filmagens eu vivia “enchendo o saco” do fotógrafo Dib Lutf (irmão de Sérgio Ricardo) para ver os enquadramentos. Se meu avô Orestes me abriu a cancela para a arte, Sergio Ricardo me abriu a cancela para a “mídia”” (VALENÇA, in Maciel, 1989, p.44).

hippie místico, seja por meio do uso de alucinógenos, seja por meio da entrega física total nos rituais dionisíacos da chamada *última grande festa da humanidade* (PIGNATARI, 1999). Um depoimento de Valença reforça nosso gesto de interpretação que associa sua *performance* ao impulso dionisíaco:

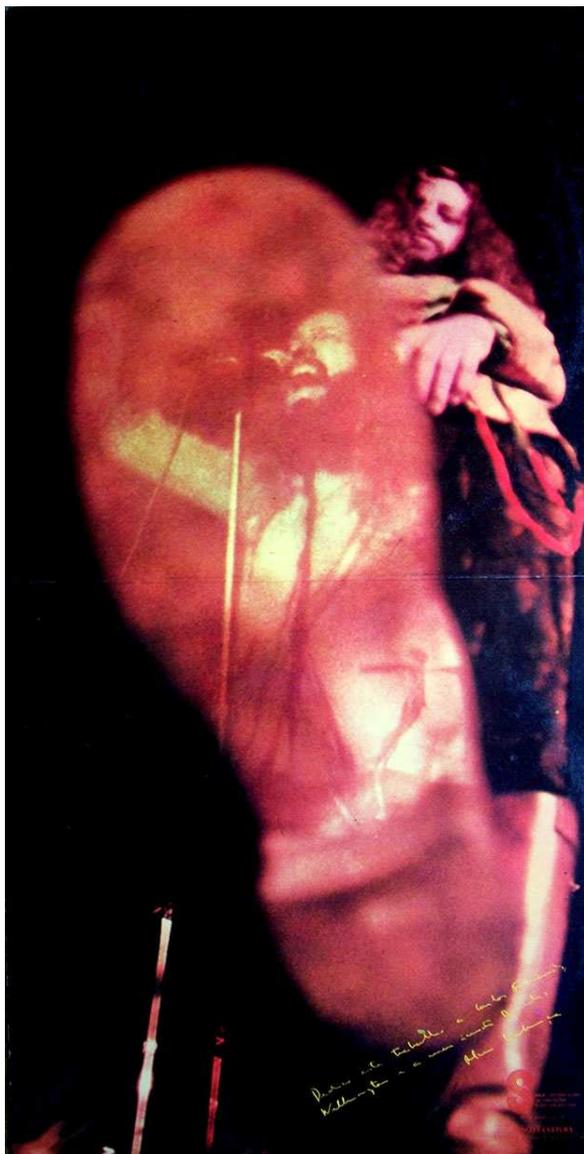
A minha *loucura* é dentro da minha arte. [...] Quando estou num palco tenho *verdadeiras alucinações*. E acho que todas as pessoas deviam ser assim, agindo e crendo com todas as forças no que se está fazendo. Eu olho nos olhos das pessoas e elas olham no meu. E mesmo que o que eu tenha a dizer não esteja interessando, todos prestam muita atenção no que eu estou dizendo. Eu sei que tenho *uma força muito grande dentro de mim* e sei expressá-la: se não pelo diálogo, pelos olhos, gestos, as mãos, a mímica (VALENÇA, 1975a, s/p., grifo nosso).

O dionisíaco é associado por Nietzsche (2007 [1872]) ao *êxtase*, à *violência sonora* e ao *auto-esquecimento*. No estado dionisíaco, “o homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza [...]” (NIETZSCHE, 2007 [1872], p. 28). É nessa imagem expressada pelo artista acerca de si mesmo, de entrega à sua arte sem quaisquer medidas, que o *impulso dionisíaco* se faz presente no discurso imagético-sonoro-visual de Alceu Valença, principalmente no disco “VIVO!”.

Música, imagem e letra se colocam “em relação de composição, no entremeio um do outro, constituindo um efeito de totalidade” (TRAJANO, 2017, p.377). A palavra *VIVO!*, em letras maiúsculas, com uma fonte textual que remete a um carimbo, aplicada na mão do cabeludo Alceu Valença, é a palavra-chave para compreendermos alguns dos efeitos de sentido produzidos na obra, sejam musicais, verbais ou imagéticos. *Vivo* com efeito de *disco gravado ao vivo* (com plateia, fora do estúdio, incluindo assim os ruídos e possíveis erros de execução da banda e do cantor); *vivo* com efeito de *esperto, sagaz, insolente*; *vivo* com efeito de *sobrevivente* em um regime totalitário que silenciava e reprimia os artistas e também *sobrevivente* ante as dificuldades financeiras na cidade grande, incluindo o fracasso de vendas de “Quadrafônico” e “Molhado de Suor”.

O disco, apesar de não ser um *LP* duplo, possui uma capa dupla, na qual, ao ser aberta, vê-se, na parte interna, uma longa foto vertical do cantor. A imagem é a seguinte:

Imagem 9 - Arte interna de “VIVO!”



(Foto de Mário L. Thompson e arte de arte de Alceu Valença e Flávio Thompson.
Fonte: <https://www.forroemvinil.com/lps/alceu-valenca-vivo/>)

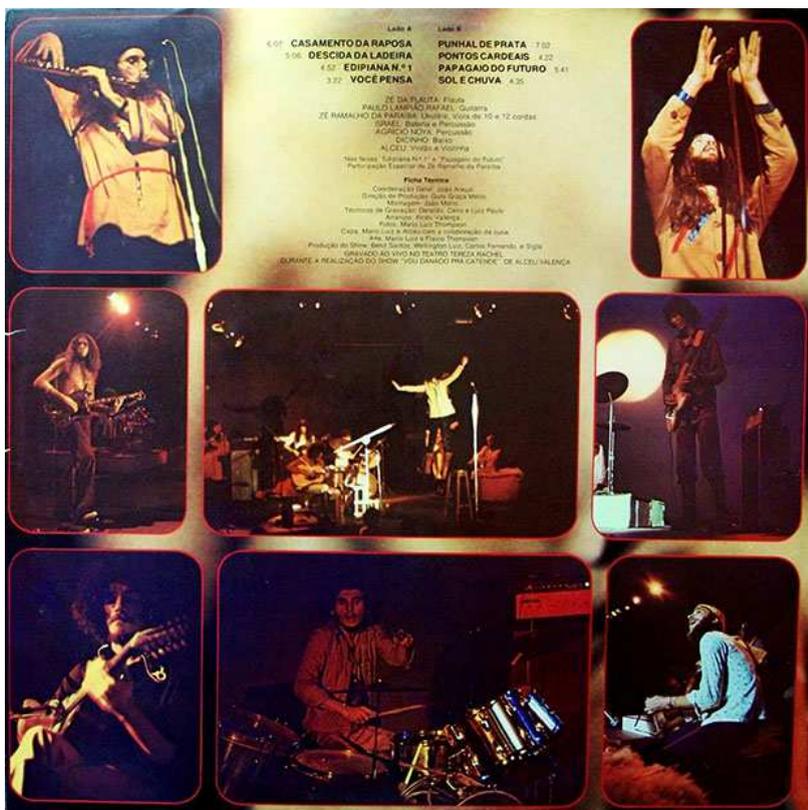
Alceu Valença, na Imagem 9, está com um olhar sereno (diferentemente da capa), e agora não é mais a sua mão (extremidade do membro superior, o braço) que está próxima à câmera, mas é a sola da sua bota, na qual está o seu pé (extremidade do membro inferior, a perna). Mais uma vez há o efeito de profundidade, com o foco no seu rosto, que está mais distante. A bota, que está muito próxima à lente, fica borrada por estar fora de foco.

O gesto de aproximar o pé da câmera produz um efeito de sentido oposto ao da capa: um chute, uma *patada* no lugar do *oferecimento* da mão. Essa imagem reforça um dos efeitos

produzidos pela palavra *vivo*, o efeito de *insolência*: o sujeito oferece a sola do seu pé para a câmera (ou para nós, consumidores do disco).

Na bota foi projetada, num processo de pós-produção da fotografia, uma imagem do autor com a boca aberta, cantando no microfone⁶⁸. Na imagem projetada, seu olhar é de revolta/raiva, olhando para cima (o *teto*, o *céu*), tal qual um pregador/místico/messiânico/alucinado. Esse gesto de olhar para o teto/céu também está numa imagem da contracapa de *VIVO!*:

Imagem 10 - Contracapa do disco “VIVO!”



(Foto de Mário L. Thompson e arte de Alceu Valença e Flávio Thompson.

Fonte: <https://www.forroemvinil.com/lps/alceu-valenca-vivo/>)

Na mencionada foto (no canto superior direito da contracapa), Alceu Valença está com os olhos arregalados para o céu, e as mãos como que esperando tocar em algo ou segurar alguma coisa que irá descer ao chão. Há também uma foto importante no centro da contracapa: o cantor, com o corpo suspenso no ar, pulando de um banco. Entre as posições-sujeito ocupadas pelo

⁶⁸ Há uma dedicatória, escrita à mão, nessa imagem, que diz: “Dedico este trabalho a Carlos Fernando, Wellington e a meu irmão Decinho”. Décio, irmão de Alceu Valença, foi o principal responsável por mantê-lo no Rio de Janeiro quando ele ainda não conseguia se sustentar com a música.

autor, ao longo de “VIVO!”, está o *trapezista*, que se faz presente na contracapa, aquele que desafia o perigo e a gravidade.

Após essa análise do discurso visual de “VIVO!”, podemos nos remeter a alguns aspectos musicais gerais do disco. Em comparação aos dois discos anteriores do cantor, “Quadrafônico”, com Geraldo Azevedo; e “Molhado de Suor”, “VIVO!” traz a presença de elementos do *rock* de maneira mais evidente, especialmente em músicas como “Você Pensa” e “Sol e Chuva”. Podemos atribuir à entrada do guitarrista Paulo Rafael e do baterista Israel “Semente Proibida” na banda de apoio de Alceu Valença essa guinada mais *rockeira* nos arranjos.

Alguns dos elementos musicais típicos do *rock* aqui presentes: o uso dos efeitos *wah-wah*⁶⁹ e distorção, na guitarra, típicos da linguagem musical do *pop hippie místico*, especialmente em artistas como Jimi Hendrix. Também há a incorporação definitiva da bateria ao som - com o grave do bumbo e os agudos dos pratos e da caixa - trazendo um novo *peso/agressividade* ao discurso sonoro do cantor.

Outros dois músicos também possuem papel fundamental na musicalidade de “VIVO!”: Zé da Flauta, que acompanhou o artista por muito tempo e cujas melodias respondem e complementam as frases de guitarra; e Zé Ramalho, que ainda era desconhecido do grande público, mas já cantava, compunha e tocava a viola caipira. Seu timbre de voz, assim como o de Alceu Valença em muitos momentos, pode remeter a um *interdiscurso* que passa pelos *cantadores* do sertão, cujo timbre do canto costuma ser rasgado devido à necessidade de fazê-lo sem microfone, com a voz projetada no maior volume possível. O grão da voz de Luiz Gonzaga (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011) também se filia a essa memória discursiva.

Esse discurso musical, muito mais agressivo do que aquele de “Quadrafônico” e “Molhado de Suor”, produz um efeito de sentido de angústia e também de revolta por meio de uma *explosão* sonora. O lirismo e o comedimento de canções como “Molhado de Suor” dão lugar a uma interpretação agressiva, tanto em termos de voz quanto em termos de banda de acompanhamento, especialmente na canção “Você Pensa”. A identificação do autor com a formação discursiva do *pop hippie místico*, em termos sonoros, está mais evidente em “VIVO!”.

⁶⁹ O *wah-wah* foi um pedal de efeito criado acidentalmente, em 1966, por Brad Plunkett, e lançado em 1967, pela Warwick Electronics Inc./Thomas Organ Company. Ele foi popularizado por guitarristas como Jimi Hendrix e Eric Clapton e “faz um som do tipo “choro de neném” ao filtrar frequências eletrônicas para cima e para baixo, sob controle do pé do guitarrista”. Fonte: <http://muralcultural2.blogspot.com/2014/10/cry-baby-historia-do-pedal-de-wah-wah.html>.

Na abertura do disco (com a canção “O Casamento da Raposa com o Rouxinol”), o autor saúda as *senhoras e senhores* do público. Ele afirma que *hoje tem espetáculo às nove e meia da noite* e que o palhaço é *ladrão de mulher*, dizeres oriundos da cultura dos circos. Aqui há o funcionamento do *interdiscurso*, considerando que aqueles dizeres foram repetidos em diversos circos através dos tempos. Há um funcionamento parafrástico nesses enunciados.

Os circos cruzavam/cruzam o país, com diferentes *números* artísticos, em busca de plateias. No Brasil, o auge do circo foi na década de 1950⁷⁰, com o *circo-teatro*, mas desde o século XIX o *circo moderno* já era feito no Brasil. Os palhaços, um dos principais *números* do circo, aqui ganharam características diferentes dos palhaços anglo-saxões. Os palhaços de lá tinham a mímica como principal linguagem, já os palhaços brasileiros beberam nos folguedos populares do reisado, do pastoril, do bumba-meu-boi, especializando-se em serem parlapatões, com discursos debochados e também tocando violão, cantando e compondo as chamadas *modinhas*⁷¹.

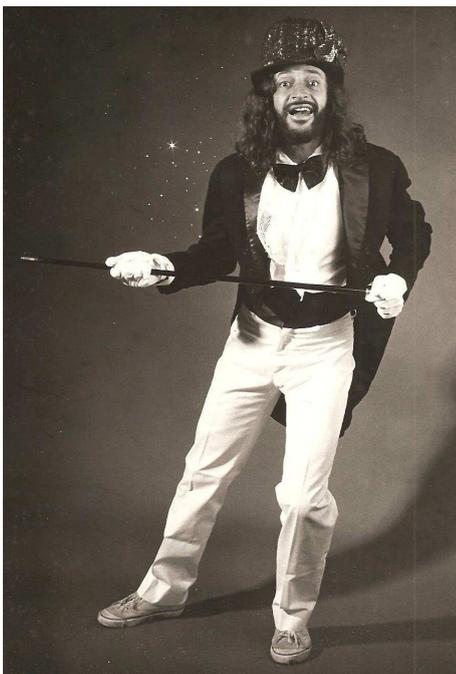
Ao longo de sua carreira, Alceu Valença utilizou o figurino e abordou em suas letras dois grandes estereótipos do circo: o *mágico* e o *palhaço*⁷². Na Imagem 11, vemos o cantor com a roupa típica dos mágicos:

⁷⁰ Filmes como “Bye Bye, Brasil”, de Cacá Diegues, problematizam acerca do abandono a que circos e grupos de artistas ambulantes foram submetidos ao serem substituídos pela televisão, apreciada no conforto do lar.

⁷¹ Fonte: <https://diplomatique.org.br/hoje-tem-espetaculo-tem-sim-sinho/>.

⁷² O estereótipo do *palhaço* é utilizado por Alceu Valença ao longo de sua carreira, incluindo a capa do LP “Leque-Moleque”, de 1987, e nos figurinos de shows, especialmente no carnaval. A letra de “Leque Moleque” diz: Não me peça que eu mate/O moleque que mora comigo/Ele é feito de barro/É meu lado bandido/É meu lado palhaço/É meu lado doído”. O *mágico*, com a tradicional cartola, faz-se presente também na capa do disco “Mágico”, de 1984, e em figurinos utilizados pelo artista especialmente no carnaval.

Imagem 11 - Alceu Valença vestido de mágico



(Fonte: <http://alceuvalenca.com.br/fotos/arquivo/>)

Alceu Valença traz esse imaginário do circo ao longo do disco “VIVO!” inteiro. Segundo Orlandi, uma das maneiras de fazer significar os *sentidos censurados* é o uso de uma forma distinta de espetáculo musical, como a ópera (ORLANDI, 2007, p.119-120). Em “VIVO!” temos o *circo* enquanto essa forma distinta de espetáculo.

Em uma das canções de “VIVO!”, “Punhal de Prata”, o autor afirma: “nesse circo eu prefiro ser *palhaço*”. O estereótipo do *palhaço* é a posição-sujeito ocupada com maior frequência ao longo do disco pelo sujeito, seja pela linguagem corporal, observada nas imagens do *LP*, ou no próprio discurso musical, com a voz gaguejando, sussurrando, gritando, gemendo:

O disco “Vivo” reflete toda a angústia de um artista dentro de um sistema vivendo um clima de ditadura. [...] É um disco onde eu grito muito e procuro através da linguagem metafórica passar a minha preocupação (VALENÇA, in Maciel, 1989, p.51).

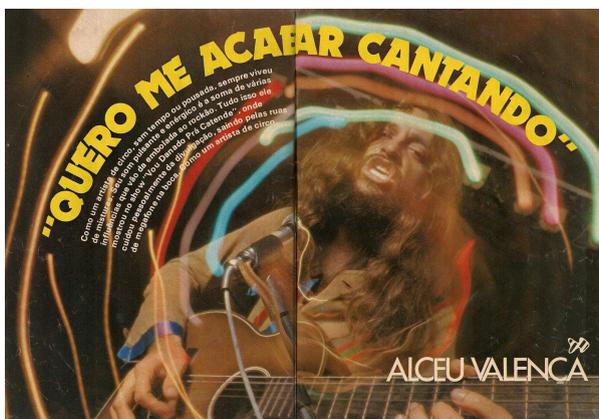
Ao assumir a posição estereotípica do palhaço, que é assumidamente *ladrão de mulher*, que provoca o público com chistes e que faz suas *piruetas* sem, aparentemente, pensar nas consequências físicas, o autor traz o tom extático e o *desmesurado* do *impulso dionísico*, que tende ao exagero, ao auto-esquecimento e à quase aniquilação de si mesmo (NIETZSCHE, 2007

[1872]). A mencionada foto da contracapa, em que Alceu Valença está “voando” pelos ares, arriscando se ferir nessa queda, também produz o efeito de entrega física/existencial do sujeito e dá passagem ao discurso de desprendimento de si próprio (NIETZSCHE, 2007 [1872]).

Considerando o efeito da luta de classes, esse *palhaço destemido, desprendido de si próprio* age como o *mau-sujeito* que manifesta rejeição e revolta (PÊCHEUX, 1983 [2014], p.8). Ocupando essa posição-sujeito, o autor faz um movimento de *contraidentificação*, assim, com o *brasileiro conservador*.

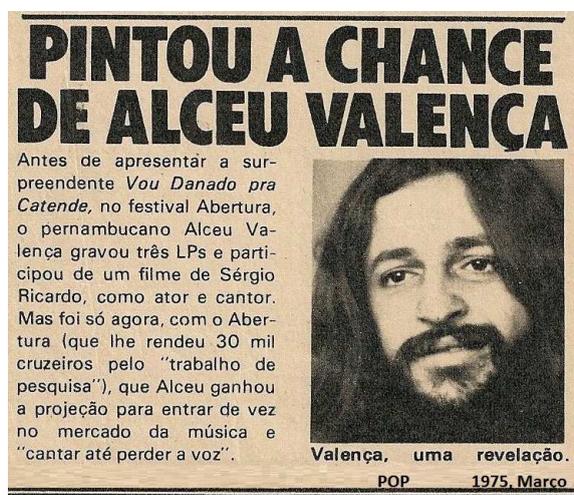
Duas matérias de uma revista da época reforçam nosso gesto de interpretação que associa o autor ao *impulso dionisíaco*:

Imagem 12 - Matéria da Revista Pop



(Fonte: <http://udigrudirecife.blogspot.com/2013/01/alceu-valenca-quero-me-acabar-cantando.html?m=1>)

Imagem 13 - Matéria da Revista Pop (#2)



(Fonte: <https://johnkatsmc5.blogspot.com/2017/05/alceu-valenca-vivo-1976-brazil-jazz.html>)

Na Imagem 12, observamos o destaque do segmento discursivo “quero me *acabar* cantando”, e na Imagem 13, temos a declaração de que Alceu Valença queria “cantar *até perder a voz*”. Aqui há um discurso do *desmedido*, de um sujeito que não se importa com a perda da própria voz, evidenciando um interdiscurso com o *aniquilamento do indivíduo* enquanto fenômeno artístico (NIETZSCHE, [1872] 2007). “VIVO!” é um disco permeado por esse discurso do *excesso*, do *desmedido*.

Foi numa posição-sujeito de *palhaço* e também de *mestre-de-cerimônias*, falando “do maior espetáculo da terra”, que Alceu Valença fez a divulgação do show para atrair a atenção do público carioca, como podemos observar na Imagem 14:

Imagem 14 - Revista Hit Pop



(Fonte: <https://johnkatsmc5.blogspot.com/2017/05/alceu-valenca-vivo-1976-brazil-jazz.html>)

Essa posição-sujeito *estereotípica* do *mestre-de-cerimônias* possivelmente contribuiu para que *sem medo, com a cara e a coragem*, como se afirma na matéria, o cantor Alceu Valença pudesse ir às ruas divulgar o seu autointitulado (e também estereótipo circense) *maior espetáculo da terra*.

Em “O Casamento da Raposa com o Rouxinol”, primeira faixa do *LP*, o autor enuncia a partir dessa posição estereotípica de *mestre de cerimônias circense*, que, geralmente, apresenta as atrações esperadas pelo público, seja o palhaço, a bailarina, o trapezista, o malabarista ou o domador de animais. O *estereótipo* funciona, em situação de censura, como ponto de fuga de

sentidos, dando ao sujeito a impressão de que “só ali os sentidos retornam” (Orlandi, 2007, p.126). Orlandi afirma:

o estereótipo é o lugar em que o sujeito *resiste*, em que ele encontra um espaço para, paradoxalmente, trabalhar sua diferença e seus outros sentidos. É uma forma de proteger sua identidade no senso comum, pois o estereótipo cria condições para que o sujeito não apareça, diluindo-se na universalidade indistinta (ORLANDI, 2007, p.126).

Num paradoxo que une a linguagem estereotípica dos circos (um já-lá) e a linguagem de um novo cantor nordestino, que fundia o *rock* e o *regionalismo* de maneira peculiar, o autor produz o efeito de sentido de que ali estava um ambiente sempre/nunca antes visitado, no qual a Ditadura Militar e a censura poderiam ser esquecidas/derrotadas/sublimadas. “VIVO!”, portanto, tem seu início com a pretensão/intenção de ser mais do que o registro de um *show*: é o registro de uma *cerimônia*, de um *espetáculo*.

Após saudar com seu *cordial boa noite* a plateia, o autor canta “O Casamento da Raposa com o Rouxinol”, que traz a seguinte sequência discursiva:

SD6- Ele sempre teve medo/Dos pingos da chuva/E ela sempre teve medo/Dos raios do sol/ Ele sempre teve medo/ Do sol, da chuva/ Do casamento da raposa com o rouxinol/ Ele sempre teve medo/ De abrir a boca/ Ela sempre teve medo/ De perder a voz/ Ele sempre teve medo/ De mirar a louça/ Quebrar a mesa/ E não poder voltar atrás.

O título da canção, “O Casamento da Raposa com o Rouxinol”, sugere que ali está uma *fábula*. As fábulas são um gênero literário muito antigo e popular, cujos personagens geralmente são animais antropomorfizados, com características e emoções humanas, e que também falam. Nas fábulas há também a produção de um efeito de lição ao final da história.

A *raposa* é um personagem constante nesse gênero literário, incluindo os textos de Esopo, escritor da Antiguidade, autor de fábulas clássicas como “A Raposa e as Uvas” e “A Raposa e o Corvo”. A raposa, nas duas mencionadas fábulas, apresenta um comportamento de *cobiça* do que não lhe pertence. A *esperteza* também surge enquanto característica do *bicho*: em “A Raposa e as Uvas”, ela afirma para si mesma que não deseja mais as uvas que não consegue alcançar e, na fábula “A Raposa e o Corvo”, ela engana o corvo com sua linguagem adulatora para lhe roubar a comida.

Já o *rouxinol*, biologicamente, é um pássaro conhecido pelo seu tamanho pequeno e pela beleza do seu canto, com o qual afirma seu domínio do território⁷³. Sempre alerta para voar a qualquer perigo, uma característica que o diferencia de outros pássaros é cantar não só ao amanhecer ou ao anoitecer: o rouxinol canta até mesmo no escuro.

Outros compositores trouxeram, na mesma época do disco “VIVO!”, o rouxinol em suas canções, como Chico Buarque em “Passaredo” (1976) e Gilberto Gil em “O Rouxinol” (1975)⁷⁴. Enquanto elemento discursivo, o *rouxinol* se insere numa memória discursiva que compara o pássaro ao homem cantor, pela beleza do canto e por prezar a liberdade.

A ideia de um *casamento* entre uma *raposa* e um *rouxinol* sugere, mesmo no gênero literário das *fábulas*, uma imagem absurda, pois as raposas são mamíferos carnívoros que, entre outros seres, alimentam-se de pequenas aves.

Na SD6, observamos a repetição do segmento *sempre teve medo de*, tanto com relação a *ela* quanto a *ele*, evidenciando a estratégia discursiva do *excesso* (ERNST-PEREIRA, 2009), aquilo que se faz presente em demasia no discurso por meio da repetição de palavras, garantindo a estabilização de determinados efeitos de sentido. O *medo* está em vários dos versos da canção.

Aqui é importante lembrarmos das condições de produção do enunciado: o Brasil estava sob um regime ditatorial. O *medo*, naquele momento, era parte do cotidiano de quase todos os artistas: *medo* da censura, *medo* de ser intimado a depor, *medo* do exílio.

Um efeito de sentido da SD6 é considerar que os pronomes pessoais *ele* e *ela* se referem ao rouxinol e à raposa. É possível que esse tenha sido o efeito produzido pela canção nos censores, que devem ter considerado “O Casamento da Raposa com o Rouxinol” apenas uma fábula, sem maiores implicações políticas na letra, apesar da repetição da palavra *medo*. Porém, o segmento discursivo *Ele sempre teve medo/ Do sol, da chuva/ do casamento da raposa com o rouxinol* indica que os pronomes *ele* e *ela* não referem-se à raposa e ao rouxinol, mas a um casal que tem *medo* de coisas básicas, como os pingos da chuva e o Sol, e também *medo do casamento da raposa com o rouxinol*.

A canção, considerando esse efeito de sentido, em que *ele* não seria o rouxinol e *ela* não seria a raposa, produz um gesto de denúncia da possível *morte* ou *perseguição* dos artistas. Se

⁷³ Fonte: <https://meusanimais.com.br/o-canto-do-rouxinol/>; e <https://www.infoescola.com/aves/tordo/>.

⁷⁴ Na letra de “Passaredo” (de Chico Buarque e Francis Hime), o *autor* espanta as aves pois “O homem vem aí”. Em “O Rouxinol” (de Gilberto Gil e Jorge Mautner), o rouxinol “Fez até um som/[...]Cantando um rock com um toque diferente/Dizendo que era um rock do oriente pra mim”.

compreendermos, observando o interdiscurso a respeito do *rouxinol*, que a ave é comparada ao cantor humano, o seu casamento com a *raposa*, animal que lhe inclui em seu cardápio, produz o efeito de uma denúncia da apropriação empreendida pelo capitalismo acerca da obra e da postura dos artistas, exemplificada na propaganda da Gradiente.

Como afirma Pêcheux (1983), a ideologia dominante possui a capacidade de se *remodelar*, se *reapropriar* dos pontos de formação das ideologias dominadas. A *raposa* golpista casando com o *rouxinol* nos remete a essa *reapropriação* da ideologia dominante: a arte enquanto entretenimento, utilizada para a manutenção das relações de produção.

Uma música do disco “VIVO!” que fez sucesso e que até hoje faz parte do repertório de Alceu Valença é “Sol e Chuva”. A canção tem como base a percussão e a viola, esta mantendo um único acorde praticamente a música inteira, tal qual fazem os violeiros do interior nordestino. O ritmo utilizado, o baião, é muito comum entre *cantadores* para se glosar, improvisando com a poesia metrificada. Segundo Valença:

Minha música não é intimista. Que eu pegue o violão como João Gilberto faz, e vá dar o recado. Ele pode cantar aqui nesse apartamento. A minha música tem muita pulsação, sabe. [...] Talvez porque seja feita num acorde só. Não existe uma harmonia burilada. Faço questão que não tenha. Deixo só num acorde e meto o pau (VALENÇA, 1975b, p.10).

A primeira parte da música tem a viola e a percussão como base, num arranjo de poucos elementos. Na segunda parte, surgem a guitarra, a bateria e a flauta, trazendo a sonoridade pesada do *rock*, com acentuações que respondem à voz.

O canto oscila entre uma entoação *debochada*, cantando de um jeito despojado, desafinado, e uma entoação brava, *valente*, definindo bem as palavras e a melodia, utilizando também a *distorção vocal* com um efeito de agressividade. Essa oscilação, tanto do arranjo da banda quanto do canto, acentua o efeito de contraste entre *chuva* e *sol*, de delicadeza e agressividade, de deboche e valentia.

Levando em conta a relação de composição entre texto, imagem e música e o *efeito de totalidade* que elas constituem (TRAJANO, 2017), temos, nesse discurso musical de “Sol e Chuva”, o efeito de *vivo* enquanto *debochado/insolente* e *vivo* enquanto *sobrevivente/valente*.

A canção traz a seguinte sequência discursiva:

SD7- Não, não quero mais/ Brincar de sol e chuva/ Com você/ Não suporto mais/
Brincar de sol e chuva/ Com você/ Para o seu dedo, eu tenho um dedal/ Pro seu
conselho, cara de pau/ Tenho dezembro, tenho janeiro/ E se não me engano, tenho
fevereiro/ Se essa vida é um dismantelo/ Me mate, que eu sou muito vivo/ Vivo,
vivo, vivo.

A SD7 tende ao *discurso polêmico* (ORLANDI, 2015), que se configura como prática de *resistência* e afrontamento, em que o interlocutor se faz presente e há uma relação tensa de disputa pelos sentidos. Podemos indicar também o uso da estratégia discursiva do *excesso* (ERNST-PEREIRA, 2009, p.4), por meio da repetição da palavra “vivo”, no final da canção, e que também se faz presente no título do álbum, acentuando o mencionado efeito de *vivo* como *esperto*.

De início, a canção produz o efeito de uma disputa amorosa, de um autor se queixando de/para a mulher amada, cansado de sua indecisão, cansado de *brincar de sol* e de *chuva*, sugerindo um relacionamento instável.

Os anos 1970 foram o momento em que a defesa do *amor livre*, presente no imaginário do discurso *hippie*, tornou-se popular entre a juventude brasileira, tendo efeitos concretos no rechaçamento da ideia de possessividade entre os casais. Há, considerando esse efeito de sentido, uma contra-identificação do autor com a formação discursiva do *pop hippie místico*, negando ou criticando a prática afetiva/sexual oriunda do imaginário *hippie*.

Porém, os versos seguintes já apontam para o uso de uma forma de linguagem que indica deslocamentos de sentidos: quando o autor “canta o amor para cantar “outra” coisa. Usa o discurso amoroso para falar do político” (ORLANDI, 2007, p.119), em recortes como *para o seu dedo eu tenho um dedal* e *pro seu conselho cara de pau*. Não seria mais apenas uma briga de casal o efeito produzido pela sequência discursiva, mas haveria também um possível efeito de enfrentamento a uma figura de autoridade, à própria ordem da sociedade e, portanto, à lógica totalizante da Ditadura Militar.

Podemos evidenciar, nessa posição de enfrentamento, o efeito da luta de classes e a presença de um “mau sujeito” que manifesta “uma série de rejeições, inversões e revoltas” (PÊCHEUX, 2014 [1983], p.8), rompendo a coincidência sujeito/Sujeito. O autor afirma não aceitar *conselhos* e desdenha do *dedo* do seu interlocutor. O *dedo* enquanto *dedo* biológico, como o indicador, utilizado para apontar (e *dedurar*) e que, em riste, pode indicar um gesto de ordem e repressão. Mas há também o efeito de sentido de *dedo* enquanto parte da expressão popular “cheio de dedos”, encabulado, comedido. Ao *dedo* do interlocutor o autor oferece sua

cara-de-pau e pede que aquele o *mate* por *essa vida ser um dismantelo* e ele ser *muito vivo*. Sua posição-sujeito é, portanto, a de alguém que não obedece ordens e não tem medo da *morte*.

Mais uma vez temos o discurso do *dionisiaco* se fazendo presente, por meio da ideia do *aniquilamento* de si mesmo. O destemor frente à *morte (me mate)* e a afirmação da *vida (sou muito vivo)* são fundamentais para compreendermos o *efeito de totalidade* (TRAJANO, 2017), que passa pela arte visual, pela música, pelas letras e pelo próprio título do disco.

Esse desejo pela *morte* também se filia a uma memória discursiva que aponta para Lampião, o homem que só foi interrompido em sua revolta contra os coronéis por meio do assassinio. A luta de classes e a manifestação da resistência contra a ideologia dominante são materializadas nesse gesto de interpretação de “Sol e Chuva”.

A canção “Você Pensa” é o momento de maior agressividade sonora de “VIVO!”. A música tem início com as percussões num ritmo que mistura o rock com um baião muito acelerado. Depois surge a viola, com fraseados rápidos, criando um efeito tensão. Essa tensão se resolve com a explosão sonora causada pela entrada da bateria, da guitarra e da flauta, por volta do segundo vinte e sete.

A voz traz uma dicção muito clara e, devido ao ritmo acelerado da banda, há o efeito de que o cantor está *correndo* para poder acompanhar a música. Muitas vezes sem respirar entre um verso e outro, o autor canta esbaforido, trazendo o efeito de *falta de ar*, de alguém que está sendo *sufocado*, materializando a *angústia* à qual o autor se referiu em entrevista mencionada anteriormente. Ele chega a declamar a letra, em alguns momentos, como se estivesse *se esquecendo* ou *se desvencilhando* da melodia, numa entoação que sugere uma aproximação com a fala.

A letra tem a seguinte sequência discursiva:

SD8: E você pensa que eu não penso, eu lhe asseguro/Eu estou ficando louco/
Mas você pensa que eu morri/ Quando eu subia com a corda no pescoço/ Você
pensa que eu comi/A sobremesa que restou do seu almoço/ Você pensa que eu
sofri a dor na pele/ Porque sou de carne e osso/ E você pensa que eu não penso,
lhe asseguro/ Eu estou ficando louco/ E você pensa que eu morri/ Quando eu
subia com a corda no pescoço/ Você pensa que eu comi/ A sobremesa que restou
do seu almoço/ Você pensa que engoli o nó que trago/ Sem descer no meu
pescoço.

De início podemos constatar que há uma tendência ao discurso polêmico (ORLANDI, 2015), em que o interlocutor se faz presente e há uma relação tensa de disputa pelos sentidos.

Segundo Orlandi (idem), o discurso polêmico configura uma prática de *resistência* e afrontamento. A SD8 é marcada pela estratégia do *excesso* (ERNST-PEREIRA, 2009), com a repetição do pronome *você*, indicando esse interlocutor, e do pronome *eu*, indicando o autor, num jogo que acentua essa relação tensa, de disputa com o interlocutor.

Há também a estratégia discursiva da *falta* (ERNST-PEREIRA, 2009) pois o autor omite elementos interdiscursivos que seriam esperados por quem escuta a canção. Exemplos: *você pensa que eu não penso* pediria o complemento *mas eu penso sim* ou *realmente eu não penso*; *você pensa que eu morri* pediria o complemento *mas eu não morri* ou *eu realmente morri*. O segmento *eu estou ficando louco* enquanto complemento de *você pensa que eu não penso* indica a estratégia discursiva do *estranhamento* (idem), trazendo um elemento discursivo da ordem do excêntrico que marca uma desordem e imprevisibilidade no enunciado. O autor provoca o ouvinte/interlocutor a chegar a uma dessas conclusões: *ele é louco*, *realmente não pensa* ou *ele pensa sim*, *só que ele é louco*, evidenciando o jogo polissêmico: temos uma resposta que não responde.

O ouvinte/interlocutor, ao se deparar com a SD8, por meio do mecanismo imaginário, assume a posição-sujeito interlocutor: *quem é ele para falar assim?* Considerando que o disco foi lançado num período de Ditadura, no qual os sentidos proibidos “transpiravam” por qualquer signo “inocente” (ORLANDI, 2007, p.114), é provável que o interlocutor, o público de Alceu Valença, pensasse: não é comigo que ele está falando, mas com os generais e os *caretas* que os apoiam. Um recorte importante para reforçar esse gesto é *você pensa que engoli o nó que trago sem descer no meu pescoço*.

Qual seria esse nó que não desce no pescoço do autor? O sentido dominante, cristalizado pela repetibilidade, seria de que esse nó é a censura, a repressão, a *política do silêncio* (ORLANDI, 2007). Há um interdiscurso no qual “Você Pensa” se insere que passa por músicas como “Apesar de Você”⁷⁵, de Chico Buarque, censurada em 1970; “Cálice”, parceria dele com Gilberto Gil, censurada em 1973⁷⁶; “É proibido proibir”⁷⁷, de Caetano Veloso, lançada em 1968. Todas elas trazem esse discurso de enfrentamento e denúncia do *nó que não descia no pescoço* dos compositores brasileiros e “Você Pensa” não é diferente.

⁷⁵ “Apesar de você” traz recortes como “hoje você é quem manda/ Falou, tá falado/ Não tem discussão, não”.

⁷⁶ A música “Cálice” traz dizeres como “como beber dessa bebida amarga?/ Tragar a dor, engolir a labuta/ Mesmo calada a boca, resta o peito”.

⁷⁷ A canção de Caetano Veloso traz dizeres como “e eu digo não ao não/Eu digo: É proibido proibir”.

Há também um efeito de denúncia da desigualdade social que marcava o país: especialmente no recorte: *you think that I ate the leftovers that remained from my meal. Hunger* assolava parte da população brasileira e um dos principais estudiosos desse tema foi o geógrafo recifense Josué de Castro, que foi exilado e *silenciado* pela Ditadura. No jogo de tensão entre paráfrase e polissemia, a SD8 faz ressoar o discurso de denúncia da fome, discurso presente em obras como “Geografia da Fome” (1946), de Josué de Castro, e também em “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré, onde encontramos dizeres como “pelos campos há *fome* em grandes plantações”.

Para compreendermos alguns dos efeitos de sentido presentes na canção, especialmente na frase *eu estou ficando louco*, é interessante nos remetermos a Foucault (2011[1979]), que afirma que o internamento psiquiátrico, a *normalização mental* dos indivíduos e as instituições penais possuem importância limitada em seu aspecto puramente econômico, porém, são essenciais para o funcionamento geral das *engrenagens do poder*. Trazer esse debate na letra de uma canção produz o efeito de enfrentamento à ideologia (da classe) dominante, evidenciando algumas contradições e autoritarismos desta: “o poder da burguesia tende ao *invisível* para se exercer com mais eficácia” (PÊCHEUX, 1990, p.12). Esse poder que tende ao invisível passa por instituições como o *manicômio*.

A SD8 apresenta um discurso de oposição ao racionalismo e mesmo de apologia à loucura. Aqui vemos o funcionamento do *interdiscurso* se nos remetermos a obras como “Elogio da Loucura”⁷⁸ (1511), de Erasmo de Roterdão; “Balada do Louco”⁷⁹ (1972), do grupo Os Mutantes; “Maluco Beleza”⁸⁰ (1977), de Raul Seixas. Todas essas obras trazem um efeito de combate à ideia de que a loucura é necessariamente algo ruim.

Aqui temos outra vez o discurso do *dionisíaco*, recusando o *impulso dialético* para o saber e o otimismo da ciência (NIETZSCHE, 2007 [1872]). “Você Pensa” produz efeito de

⁷⁸ O ensaio “Elogio da Loucura”, publicado em 1511, Erasmo de Roterdã traz dizeres como: “observem como é bonito e vantajoso ser acusado de loucura” (p.4) e “embora os homens costumem ferir a minha reputação e eu saiba muito bem quanto o meu nome soa mal aos ouvidos dos mais tolos, orgulho-me de vos dizer que esta Loucura, sim, esta Loucura que estais vendo é a única capaz de alegrar os deuses e os mortais” (p.4). Fonte: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000026.pdf>.

⁷⁹ A música “Balada do Louco” apresenta a seguinte letra: “Dizem que sou louco por pensar assim/ Se eu sou muito louco por eu ser feliz/ Mas louco é quem me diz/ E não é feliz, não é feliz/ Se eles são bonitos, sou Alain Delon/ Se eles são famosos, sou Napoleão/ Mas louco é quem me diz/ E não é feliz, não é feliz/ Eu juro que é melhor/ Não ser o normal/Se eu posso pensar que Deus sou eu [...]”.

⁸⁰ A letra de “Maluco Beleza” traz os seguintes versos: “Enquanto você se esforça pra ser/ Um sujeito normal e fazer tudo igual/ Eu do meu lado aprendendo a ser louco/ Um maluco total, na loucura real/ Controlando a minha maluquez/ Misturada com minha lucidez/ Vou ficar/ Ficar com certeza/ Maluco beleza [...]”.

recusa desse racionalismo e de defesa do *direito de ser louco*, algo que faz parte do imaginário acerca da poesia: *sou um poeta, logo posso ser louco*. Esse *direito à loucura* é parte das formações imaginárias que integram a FD *pop hippie místico*.

O uso do gerúndio em *estou ficando louco* produz o efeito de sentido de denúncia, tanto do que acontecia nos *manicômios*, com os chamados *loucos*, quanto do que acontecia com os artistas, os estudantes: todos experienciavam o *medo* da prisão, da tortura, da morte, *ficando* loucos, e isso induzia a aflições, *desconfianças* (como em “Cabelos Longos”) e *paranoias*. Naquele momento da Ditadura, “[...] as pessoas perderam o hábito de pedir notícias de amigos comuns, pois tinham medo de ter informações passíveis de serem exigidas sob tortura” (ORLANDI, 2007, p.116).

Um recorte importante da SD8 é *você pensa que eu morri quando eu subia com a corda no pescoço*, pois em 1975, o jornalista Vladimir Herzog foi torturado e morto nas prisões da Ditadura. Esse recorte produz o efeito de denúncia dessa execução, pois os militares haviam divulgado uma foto de Herzog enforcado *com a corda no pescoço*, forjando um suicídio.

“Você Pensa” acentua o efeito de *manifesto* que identificamos na capa de “VIVO!”: uma manifestação da insolência do autor para com seu interlocutor, da necessidade de *sobreviver* a um regime totalitário. Um manifesto contra o poder da burguesia que *tende ao invisível* (PÊCHEUX, 1990) e que se dá também por meio da normalização dos indivíduos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio de nossas análises, chegamos à conclusão de que há sim, nesses primeiros discos de Alceu Valença, a produção de efeitos de sentidos de enfrentamento à Ditadura Militar. Identificando os efeitos da política do silêncio (ORLANDI, 2007) em suas obras, pudemos analisar as manifestações da *resistência* nelas.

Na capa de “Quadrafônico”, o cantor, sentado e de braços cruzados, materializa a insatisfação de um artista acuado num regime ditatorial. Com seu visual - de barba, cabelos longos, roupas jeans - Alceu Valença, ocupando a posição-sujeito *cabeludo*, materializa sua identificação com a FD *pop hippie místico*, dando passagem ao discurso contestador da juventude dos anos 1960.

Em músicas como “Talisma”, a SD1, o autor *remenda* a letra, trocando *Joana* por *Diana*, para evitar a censura. Ele produz, no entanto, sentidos carregados de transformações, de outros sentidos possíveis mas não ditos (ORLANDI, 2007). Utilizando a estratégia discursiva da falta (ERNST-PEREIRA, 2009, p.4), omitindo a palavra *tossiu*, porém, substituindo-a pelo som de uma *tosse*, o autor faz os sentidos proibidos “transpirarem” por um signo “inocente” (ORLANDI, 2007).

Ainda sobre “Talismã”, identificamos o tema da *viagem*, do *deslocamento*, tão comuns na FD *pop hippie místico* e no *regionalismo nordestino*. Naquela, a *viagem* enquanto fuga da *carece* ou mesmo a *viagem* mental através de alucinógenos; nesta, a *viagem* como uma necessidade do retirante nordestino de sair de sua terra em busca de oportunidades de trabalho.

Em “Planetário”, a SD2, temos, na introdução, um sujeito que fala sua língua como uma língua estrangeira que se domina mal (PÊCHEUX, 1990), indicando uma manifestação da resistência. Essa resistência também passa pela melodia da introdução, que traz um forte interdiscurso com a música islâmica (WISNIK, 1989): tanto a língua portuguesa quanto as escalas ocidentais são subvertidas pelo cantor.

Ainda na SD2, o autor dá passagem a um discurso de crítica ao ritmo das cidades grandes, que remete a uma memória discursiva do *regionalismo nordestino*, em que o sujeito não se adequa ao ritmo das cidades grandes. O autor traz o discurso do “mau sujeito”, de contra-identificação (PÊCHEUX, 2014 [1975]) com o cidadão das metrópoles, apontando para uma identificação com a FD *regionalismo nordestino* e sua concepção ibérica de tempo (FREYRE, 1971).

A canção também traz o neologismo *psico-neuro-violência* cujo uso faz parte da estratégia discursiva do *estranhamento* (ERNST-PEREIRA, 2009), marcando uma desordem no enunciado e trazendo a inadequação daquilo que é esperado. Trazendo uma constante referência a um *analista*, a SD2 produz um efeito *de crítica ao método psicanalítico*, denunciando a normalização mental dos indivíduos à qual Foucault (2011[1979]) se referia em seus textos como importante para o funcionamento das engrenagens de poder.

No disco “Molhado de Suor”, o cantor apresenta uma sonoridade com forte identificação com o regionalismo nordestino, trazendo arranjos musicais predominantemente acústicos, valorizando a viola e as percussões. O *rock* ainda não se faz muito presente.

O título do disco produz um efeito de sinestesia e faz alusão ao tato (molhado) e ao olfato (cheiro de suor), trazendo um discurso lascivo de resistência ao conservadorismo que era endossado pelo regime militar.

Ao mesmo tempo, a arte da capa dá passagem a um interdiscurso com discos psicodélicos americanos e o visual do cantor, em sua posição-sujeito *cabeludo*, aponta para uma identificação com a FD do *pop hippie místico* que materializava, nos cabelos, na barba e no corpo semi-nu, a resistência ao conservadorismo.

Esse visual semi-nu dá passagem a um discurso do *impulso dionisiaco* (NIETZSCHE, 2007 [1872]) de reaproximação com a natureza e, ao mesmo tempo, aponta para a memória discursiva do nordestino enquanto sujeito mestiço lascivo. Produz-se, assim, uma manifestação de *resistência* à ideologia da *supremacia branca eurocêntrica*, trazendo esse *mestiço nordestino* não enquanto raça inferior mas enquanto dotado de positividade, como havia feito Freyre.

Na canção “Molhado de Suor”, a SD3, por meio da estratégia discursiva do estranhamento (ERNST-PEREIRA, 2009), o cantor Alceu Valença dá passagem a um discurso lascivo: o *eu-lírico* tem sede do *beijo* da mulher amada e não d’água. Aqui há uma manifestação de resistência ao abordar o sexo de uma forma diferente daquela que era aceita e endossada pelo regime, como era o caso das canções *ingênuas* da Jovem Guarda.

Em “Cabelos Longos”, a SD4, identificamos a estratégia discursiva do *excesso* (ERNST-PEREIRA, 2009, p.4) com a repetição da palavra “desconfio”, produzindo o efeito de denúncia acerca da situação política do país e da perseguição sofrida pelos *cabeludos*. Investigamos três efeitos de sentido possíveis: no primeiro, o autor produz um efeito de ironia, ocupando a posição-sujeito conservador, desconfiando dos cabelos longos da juventude; no segundo, o autor ocupa uma posição-sujeito de *cabeludo*, porém, um *cabeludo anti-moda*, *cabeludo nordestino* que se insere numa memória discursiva que remete ao cangaço e ao messianismo e que repele a apropriação da revolta por parte do mercado e da indústria; na terceira, o autor ocupa a posição-sujeito *cabeludo* e o alvo de sua desconfiança seria um militar infiltrado. A *desconfiança*, tão repetida ao longo da canção, produz o efeito de paranoia, em qualquer um dos três efeitos de sentido identificados, denunciando a situação do país naquele momento.

A canção “Papagaio do Futuro”, a SD5, traz um funcionamento discursivo que tende para a polissemia, apontando para um discurso lúdico (ORLANDI, 2007). Um provérbio é retomado, porém, com a substituição da palavra “aprende” por “sobra”. O autor recorre a um já-dito que

trazia um efeito de lição, porém, produz, com a substituição, deslizamento de sentidos. Modifica-se, portanto, o efeito de lição/conselho presente no provérbio original e novos efeitos de sentido são produzidos, trazendo uma possível menção à luta de classes e à “sobra” à qual a classe trabalhadora está sujeita.

Por meio de uma linguagem estereotípica, que aponta para a fuga de sentidos (ORLANDI, 2007) a expressão *nada tenho a declarar*, em meio à tendência polissêmica da canção, produz o deslizamento de sentidos para *nada posso declarar*, fazendo referência ao silenciamento imposto pela Ditadura, produzindo, efeitos de sentido diferentes daqueles dominantes cristalizados pela repetibilidade da expressão. O autor faz significar sentidos censurados (ORLANDI, 2007), como a crítica ao extrativismo petrolífero e ao discurso otimista/enganador do regime militar. Há também o efeito de ironia sobre esse suposto progresso, dando passagem ao discurso da ecologia, uma das heranças dos anos 1960 (PIGNATARI, 1998).

O autor aponta, nessa SD, para a identificação tanto com a FD *pop hippie místico*, ao assumir uma posição-sujeito de opositor das políticas econômicas e ambientais da Ditadura Militar, quanto com a FD do *regionalismo nordestino*, tendo em vista que, segundo Albuquerque Júnior (2011), Freyre também considerava a modernização e o progresso como agentes perturbadores do equilíbrio social.

Em meio ao aparente *nonsense* da letra, “Papagaio do Futuro” dá passagem a um discurso de resistência e de forte crítica à Ditadura, em que o sujeito faz significar sentidos censurados, tais como a crítica ao suposto progresso industrial do país.

No disco “VIVO!”, identificamos uma linguagem, sonora, verbal e imagética, que materializa uma agressividade, fruto da angústia de um artista em meio a um regime autoritário. A começar pela capa, em que o autor produz um efeito de entrega total e até de desespero, associada ao *impulso dionisíaco* (NIETZSCHE, 2007 [1872]), com seu *auto-esquecimento*, com o *desmedido* e com a quase aniquilação de si mesmo.

A palavra “VIVO!”, considerando a relação de composição entre texto, gravação e imagem, no caso dos discos, produzindo um efeito de totalidade (TRAJANO, 2017) é essencial ao longo da obra. Ela produz o efeito de *vivo* enquanto disco gravado ao vivo; *vivo* com efeito de insolente; *vivo* com efeito de sobrevivente à Ditadura.

O disco traz, de maneira mais evidente, os elementos do *rock*, como a guitarra e a bateria, além de dar passagem a um discurso musical mais agressivo do que aquele dos discos anteriores de Alceu Valença. Produz-se, assim, os efeitos de sentido de angústia e de revolta nessa explosão

sonora do disco e há, nele, uma identificação mais evidente do autor com a estética psicodélica *hippie* oriunda do final dos anos 60.

Utilizando uma forma distinta de espetáculo musical, no caso um circo, o cantor Alceu Valença faz significar sentidos censurados (ORLANDI, 2007), como o de que ali a censura e a *repressão* da Ditadura Militar poderiam ser esquecidas ou sublimadas. O autor ocupa, em alguns momentos, a posição estereotípica do *palhaço*, provocando o público e também fazendo, na posição de *trapezista*, movimentos arriscados e extravagantes, como pular da cadeira, imagem presente na contracapa do *LP*.

Esses movimentos trazem uma memória discursiva (interdiscurso) relacionada diretamente ao tom extático e ao desmesurado do *impulso dionisíaco*, trazendo o efeito de *auto-esquecimento* e de *aniquilação de si mesmo* enquanto fenômeno artístico (NIETZSCHE, 2007 [1872]). Essa presença do *impulso dionisíaco* materializa uma resistência ao comedimento e à obediência exigidas por um regime militar.

Na posição de *palhaço*, há também um discurso de despreendimento e de deboche (*me mate que eu sou muito vivo*), em que enuncia um *mau-sujeito*, manifestando rejeição e revolta (PÊCHEUX, 1983 [2014]) com relação à ordem estabelecida.

A SD6, “O Casamento da Raposa com o Rouxinol” traz um discurso que tende ao lúdico com o efeito de que ali está uma fábula. No entanto, há nela também a produção de um gesto de denúncia à perseguição sofrida pelos artistas na Ditadura. O *rouxinol*, ave conhecida pelo seu canto, casando com uma *raposa*, cuja alimentação inclui pequenos pássaros, produz o efeito de denúncia acerca da apropriação empreendida pelo capitalismo sobre a arte: a *ideologia dominante* exercendo sua capacidade de se remodelar, de se reapropriar dos pontos de formação das ideologias dominadas (PÊCHEUX, 1983), o que inclui a noção de arte enquanto puro entretenimento.

A canção “Sol e Chuva”, SD7, musicalmente, traz a viola em um único acorde, tais como fazem os *cantadores* do sertão ao improvisarem suas glosas, porém, ao longo da música, bateria e guitarra surgem e a canção vai produzindo um efeito de agressividade e enfrentamento. Há uma identificação, por meio dos arranjos, com o *pop hippie místico* e também com o *regionalismo nordestino*, evidenciando esse movimento entre o que vem de alhures e o que vem do Brasil, tão presente na *antropofagia* que guiara os tropicalistas.

Com relação à letra, há a produção do efeito de sentido de enfrentamento ao *amor livre* pregado pelos *hippies*, apontando para uma contra-identificação do autor com a *FD pop hippie*

místico: não quero mais brincar de sol e chuva com você. No entanto, na segunda parte da canção, há o uso de uma forma de linguagem que indica deslocamentos de sentidos: o autor canta o amor para cantar “outra” coisa, falando do político ao usar o discurso amoroso (ORLANDI, 2007). Produz-se o efeito de sentido de que ali não se trata de uma discussão de um casal, mas de alguém que se contrapõe a um interlocutor que é uma uma figura de autoridade e que chega a pedir que o matem por ser *muito vivo*, remetendo diretamente ao título do disco.

Outra vez o autor dá passagem ao discurso do dionisíaco, por meio da ideia do aniquilamento de si mesmo: há o efeito de destemor frente à morte (*me mate*) e também da afirmação da vida (*sou muito vivo*). Aqui podemos compreender o efeito de totalidade na obra (TRAJANO, 2017), desde a arte visual do LP, passando pela música e pelas letras de “VIVO!”.

A canção “Você Pensa”, SD8, dá passagem ao discurso musical do *rock*, estruturante da *FD pop hippie místico*. A guitarra e a bateria produzem um efeito de agressividade, numa mistura de baião com rock. O cantar acelerado produz o efeito de que o cantor está esbaforido, com falta de ar, como que *sufocado*. Materializa-se, assim, a *angústia* à qual o autor se refere quando fala do disco.

Em termos verbais, temos uma letra que traz frases como *você pensa que engoli o nó que trago sem descer no meu pescoço*. Essa referência ao nó no pescoço do artista produz o sentido de denúncia da censura e da *política do silêncio* (ORLANDI, 2007). A canção também traz a ideia de enfrentamento à normalização mental dos indivíduos, muito importante para o funcionamento geral das engrenagens de poder (FOUCAULT, 2011 [1979]).

“Você Pensa” produz o efeito de sentido de apologia à loucura, tal qual ocorre em outras músicas da MPB, materializando a resistência à ordem, que era tão cara ao regime militar, e dando passagem a um discurso de oposição ao racionalismo.

Certamente há espaço para muitas outras investigações do *corpus* que selecionamos, com diferentes vieses e abordagens. No entanto, acreditamos que, com relação à teoria e prática da AD, pudemos contribuir para o avançar das investigações acerca da música brasileira no período da Ditadura Militar, trazendo à luz essas manifestações da resistência na obra de Alceu Valença.

Como efeito de conclusão da presente dissertação, percebemos que, ao passo que lançamos mão de alguns gestos de interpretação, despertamos outros/novos questionamentos acerca desse *corpus*, como: esse efeito de enfrentamento à Ditadura se manteve na obra do autor até o final daquele regime? Esse discurso de *insolência* e *insubordinação* se fez presente em sua

obra também no regime democrático? Como o discurso de enfrentamento à Ditadura em sua obra se aproximava/afastava do discurso de outros compositores do período?

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval M. de. *A Invenção do Nordeste e outras artes* (5a edição). 5a. ed. São Paulo: Cortez, 2011. v. 2.000. 376p;
- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos do Estado*. Rio de Janeiro: Graal, 2003 [1970];
- BAYARD, Jean-Pierre. *Os Talismãs. Psicologia e poderes dos símbolos de proteção*. São Paulo: Pensamento, 1976;
- BRILHANTE, Aline V.M; SILVA, Juliana G.; VIEIRA, Luiza J.E.S; BARROS, Nelson F. de; CATRIB, Ana M.F.. *Construção do estereótipo do “macho nordestino” nas letras de forró do Nordeste brasileiro*. Botucatu: Interface. Vol.22, n.64, maio de 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-32832018000100013&lng=pt&lng=pt>. Acesso em: 20 de dez.2020;
- CAVALCANTE, Felipe A.P.; ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval M. de. “*As vozes daquele tempo*”: imaginário da infância e do patriarcalismo na poesia de Manuel Bandeira (1924-1930). Goiânia: Revista Signótica. V.30, n.1, p.52-74, jan./mar.2018. Disponível em <<https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/48514/25099>>. Acesso em: 3 mai. 2020;
- COSTA, Alessandra. *A Natureza Heterogênea do discurso na A.D.: Análise da canção “Anúnciação”, de Alceu Valença*. Letra Magna, 2010. Disponível em: <http://www.letramagna.com/artigo02_13.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2020;
- COSTA, Nelson B. da. *A produção do discurso Litero-Musical brasileiro*. Tese (Doutorado em Lingüística Aplicada) - Programa de Pós-Graduação em Lingüística Aplicada e Estudos da Linguagem, PUC-São Paulo. São Paulo, 2001;
- CORTEZ, Lula. CHOCCHIARARO, Joel; *Capa do disco “Molhado de Suor”*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1974;
- COURTINE, Jean-Jacques. *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*. São Carlos: EduFSCar, 2009 [1981];
- DARÓZ, Elaine P.; SANTANA, José. R. G. ; AZEVEDO, Nadia. P. G. ; DELA-SILVA, Silmara C.. *Sobre Michel Pécheux e a Análise do Discurso*. In: Isabela do Rego Barros; Karl Heinz Efken; Moab Acioli; Nadia Azevedo; Renata da Fonte; Roberta Caiado; Wanilda Cavalcanti. (Org.). Ensino, Texto e Discurso. 1ed. Curitiba: CRV, 2014, v. 1, p. 123-139;
- DE PAULA, Elisângela A.Z.. *A Visão Popular Ibérica do Povo Islâmico na Guerra da Reconquista: mouros históricos x mouros míticos*. Diálogos & Saberes. Mandaguari: 2011. V. 7, n. 1, p. 185-200;
- ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA POPULAR, ERUDITA E FOLCLÓRICA. (1998). São Paulo: Art Editora / Publifolha, 2a ed., 1977;
- ERNST-PEREIRA, Aracy E.. *A falta, o excesso e o estranhamento na constituição do corpus discursivo*. In: IV Seminário de Estudos em Análise do Discurso. 1969-2009: Memória e história

na/da Análise do Discurso. Porto Alegre: Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009. V. 1. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/4SEAD/SIMPOSIOS/AracyErnstPereira.pdf>> Flôres, Onici. 2002. A leitura de charge, Canoas, ULBRA;

ERNST-PEREIRA, Aracy E.; QUEVEDO, Marchiori Q. de. *Entre o riso e a derrisão, é um traço. Duas diferentes maneiras de ler (a partir de) uma charge polêmica*. Madrid: Lingüística, v. 31, n. 1, p. 147-161, 2015;

FARACO, Carlos Alberto. *Estudos pré-saussurianos*. In: MUSSALIM, Fernanda. Bentes, Anna Christina (orgs). Introdução à lingüística. V. 3. 2. ed., São Paulo: Cortez, 2005. p. 27-42;

FEITOSA, Therence. *O gosto e o sumo da imagem: corpo, gesto e expansão*. São Paulo: Revista Algazarra, n.5, 2017. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/algazarra/article/view/35295/24161>>. Acesso em: 29 nov 2020;

FERREIRA, Maria C.L.. *Análise do discurso e suas interfaces: o lugar do sujeito na trama do discurso*. Organon: Revista do Instituto de Letras da UFRGS, v.24, n.48, s/p. 2010. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/28636>>. Acesso em: nov. 2020;

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1: A Vontade de Saber*. 7a ed. São Paulo, SP: Editora Paz e Terra, 2018 [1976];

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 29a ed.. Rio de Janeiro, RJ: Edições Graal, 2011 [1979];

FREYRE, Gilberto. *Seleção para Jovens*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1971;

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e Senzala*. Recife, PE: Fundação Gilberto Freyre, 2003 [1933]. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/229395/mod_resource/content/1/Gilberto%20Freyre%20-%20Casa-Grande%20e%20Senzala%20%281%29.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2020;

INDURSKY, Freda. *A Memória na Cena do Discurso*. In: INDURSKY, Freda; MITTMANN, Solange; FERREIRA, Maria Cristina Leandro. *Memória e história na/da Análise do Discurso*. 1 ed. Campinas: Mercado de Letras, 2011, p.1-335;

LAGAZZI, Suzy. *Linha de passe: a materialidade significante em análise*. Campinas, SP: RUA, v. 16, n. 2, p. 173-182, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8638825>>. Acesso em: 19 fev. 2021;

LAGAZZI, Suzy. *O recorte significante na memória*. Apresentação no III SEAD-Seminário de Estudos em Análise do Discurso, UFRGS, Porto Alegre, 2007. In: O Discurso na Contemporaneidade. Materialidades e Fronteiras. INDURSKY, F., FERREIRA, M. C. L. & MITTMANN, S. (orgs.). São Carlos, Claraluz, 2009. Disponível em: <<http://anaisdosead.com.br/3SEAD/Simposios/SuzyLagazzi.pdf>>. Acesso em: 27 jan. 2021;

- JÄRVELÄINEN, Hanna. *Perception-based control of vibrato parameters in string instrument synthesis*. In: Proc. International Computer Music Conference, Sweden. 2002;
- MACIEL, Anamélia.. *Alceu Valença em Frente e Verso*. Recife: Ed. do autor, 1989;
- MALDIDIER, Denise. *A Inquietação do Discurso: (re)ler Michel Pêcheux hoje*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2017;
- MARIANI, Bethânia S.C.. *Subjetividade e imaginário linguístico* (impresso). Linguagem em (dis)curso (impresso). Tubarão: Ed. da UNISUL, v. 3, p. 55-72, 2003;
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. Tradução: Álvaro Pina. 1.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009;
- MARX, Karl.; ENGELS, Friedrich.. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo, SP: Estudos Avançados. Vol.12, n.º 34., set./dez., 1998. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141998000300002&script=sci_arttext>. Acesso em: 18 de mar. 2021;
- MELO NETO, João C.de.. *Entrevista publicada pela TV Escola*. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em :<<https://www.youtube.com/watch?v=S4D26DlxQ94>>. Acesso em: 26 abr. 2020;
- MOURA, Gabriela C.; AMARAL, Maria V. B.. *'Cale-se', Chico!*. 2019. SEAD 2019 (Apresentação de Trabalho/Comunicação);
- NEY, Ciro. *Capa do disco "Quadrafônico", de Alceu Valença e Geraldo Azevedo*. 1972. Disponível em: <<https://geraldoazevedo.com.br/musicas/quadrafonico/>>. Acesso em: 27 mar. 2020;
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da tragédia: ou Helenismo e Pessimismo*. 7a ed..São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2007 [1872];
- ORLANDI, Eni P.. *Discurso e Leitura*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP. 1988;
- ORLANDI, Eni P.. *A Linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. Campinas, SP: Pontes, 2006;
- ORLANDI, Eni P.. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007;
- ORLANDI, Eni P.. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015;
- ORLANDI, Eni P.. *Volatilidade da Interpretação: Política, Imaginário e Fantasia*. Conferência proferida ao projeto ABRALIN Ao vivo. 2020. Disponível em : <<https://www.youtube.com/watch?v=MjCsJxfiXtg>>. Acesso em: 21 maio de 2020;
- OTRANTO, Teresa M.. *Alceu Valença: em uma burrinha biônica ou naus do sonho um andarilho intercultural*. 1ª. ed. Recife, PE: Bagaço, 2010. v. 500. 322p;

PASSOS, Eduardo P.; MIZOGUCHI, Danichi. *Antifascismo tropical*. 1. ed. São Paulo: N-1 Edições, 2019. V. 1. 26p;

PASSETTI, Dorothea. *Colagem: arte e antropologia*. São Paulo, SP: Ponto-e-vírgula (PUCSP), v. 1, p. 11-24, 2007;

PÊCHEUX, Michel. *Por uma análise automática do discurso*. In: GADET & HACK. Campinas - SP: Editora da UNICAMP, 1990 [1969];

PÊCHEUX, Michel. *Ousar pensar e ousar se revoltar. Ideologia, marxismo, luta de classes*. 2014 [1983]. Décalages: Vol.1: Iss.4. Disponível em: <<https://scholar.oxjy.edu/handle/20.500.12711/12914>>. Acesso em: 21 jan. 2021;

PÊCHEUX, Michel. *Delimitações, Inversões, Deslocamentos*. Cadernos de Estudos Linguísticos, Vol.19, p.7-24, jul/dez 1990;

PÊCHEUX, Michel. *Papel da memória*. In: ACHARD, P. et al. (Org.). *Papel da memória*. Tradução e introdução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999, p.49-57;

PÊCHEUX, Michel. *Remontemos de Foucault a Spinoza*. Trad. Brasileira de GREGOLIN. MR, mimeo, 2000 [1977];

PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. 6a Ed.. Campinas, SP: Pontes Editores, 2012a [1983];

PÊCHEUX, Michel. *As Massas Populares são um Objeto Inanimado?* In: *Análise de Discurso: Michel Pêcheux textos selecionados: Eni Puccinelli Orlandi*. Campinas, SP: 3a edição - Pontes Editores, 2012b;

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 5a ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014 [1975];

OLIVEIRA, Carmem L.M.V de. *Trajetórias da Psicanálise Paulista*. Analytica vol.3 n.4 São João del Rei jan. 2014. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-51972014000100005>. Acesso em: 12 jan. 2021;

PIGNATARI, Décio. *Cultura pós-nacionalista*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998. 136p;

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. 4a ed., São Paulo: Editora Cultrix, 2000;

SANTANA, José R.G. de. *Análise dos discursos acadêmicos da/sobre a voz cantada no processo de ensino-aprendizagem*. Orientador: Nadia P.S.G de Azevedo. 2019. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem) - Universidade Católica de Pernambuco. Disponível em: <http://tede2.unicap.br:8080/bitstream/tede/1199/5/jose_reginaldo_gomes_santana.pdf>. Acesso em: 2 jan. 2021;

SILVA, Dalexon S. da. *Freiras Silenciadas Versus Santos Padres Abusadores, o Poder está na Posição: análise discursiva de uma reportagem sobre casos de abusos sexuais na igreja católica da França*. Intersecções. Revista de Estudos sobre Práticas Discursivas e Textuais, v. 1, p. 158-175, 2019a;

SILVA, Dalexon S. da. “*Nasceste da Divisão e ela te divide mais: Análise do Discurso Religioso de Membros de ramificações de membros da Assembléia de Deus no Brasil e em Portugal*”. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem) - Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2019b;

SOARES, Alexandre S.F.. *Da memória que nunca esquece aos sentidos que deslizam*. In: Evandra Grigoletto; Fabiele S. de Nardi; Silmara Dela Silva. (Org.). *Discursos da resistência: literatura, cultura, política*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020, v. I, p. 137-144;

TELES, José. *Do frevo ao manguêbeat*. 1ª ed. Editora 34. São Paulo. Editora 34. 2000. 360 p;

TELES, José. *Alceu Valença tem obra dos 70 revisitada pela Discobertas*. *Jornal do Comércio*, 2017. Disponível em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2017/04/04/alceu-valenca-tem-obra-dos-70-revisitada-pela-discobertas-276956.php>>. Acesso em 20 dez. 2020;

THOMPSON, Mário L.. *Capa, contracapa e arte do disco “VIVO!”*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1976;

TRAJANO, Raphael de M.. *Discurso Imagético em Questão: a materialidade significativa na relação com a história*. PERcursos Linguísticos, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/percursos/article/view/15333>>. Acesso em: 24 jan. 2021;

VALENÇA, Alceu. *Alceu Valença em Busca do Trem Universal (Parte I e II)*. Ele Ela: abr. 1975a. Entrevista concedida a Luis Ricardo Leitão. Disponível em: <<http://taratitragua.blogspot.com/2013/04/>>. Acesso em: 27 mar.2020;

VALENÇA, Alceu. *Alceu Valença é o Roque Santeiro*. *O Pasquim*: 1975b. Ano 7, n.328. 10 a 16 out. 1975. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&pesq=%22alceu%20valen%C3%A7a%22%20%22cabelos%20longos%22&pasta=ano%20197&pagfis=11082>>. Acesso em: 20 jan. 2020;

VALENÇA, Alceu. *Entrevista ao programa Nomes do Nordeste*. 2004. Fortaleza, CE: Centro Cultural Banco do Nordeste. Entrevistador: Ricardo Guilherme. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bdxjN0ZwMpc>>. Acesso em 30 jan. 2021;

VALENÇA, Alceu. *Alceu Valença, sou um cantor popular que gosta de discutir, de cantar e de ser livre*. 2013. In: Sul 21, 26/10/2013. Disponível em: <<https://www.sul21.com.br/breaking-news/2013/10/alceu-valenca-sou-um-cantor-popular-que-gosta-de-discutir-de-cantar-e-de-ser-livre/>>. Acesso em: 30 abr.2020;

VALENÇA, Alceu. *Aos 70 anos, Alceu Valença diz que “o medo de ficar louco acabou”*. UOL, São Paulo, dez. 2016. Disponível em:

<<https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2016/12/05/no-brasil-nao-tem-essa-de-hippie-diz-alc-eu-valenca-ao-reviver-anos-1970.htm?cmpid=copiaecola>>. Acesso em: 19 jul. 2020;

VALENÇA, Alceu. *Alceu Valença ganha exposição entre o frevo popular e o psicodélico subversivo*. Entrevista concedida à Folha de São Paulo. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/12/alceu-valenca-ganha-exposicao-entre-o-frevo-popular-e-o-psicodelico-subversivo.shtml>>. Acesso em: 20 jan. 2021;

VELOSO, Caetano. *É Proibido Proibir (Ambiente de Festival)*. In: Cinema Olympia - Caetano Raro & Inédito 67-74. São Paulo, Universal Music International Ltda, 2006 [1968];

VELOSO, Caetano. *Narciso em Férias*. Rio de Janeiro: Globo Filmes. Direção: Renato Terra e Ricardo Calil, 2020;

VELOSO, Caetano. *Antropofagia*. 1a ed. São Paulo: Penguin Classics, 2012;

WISNIK, José M.. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.