



Programa de
Pós-Graduação em
Linguística

OS DENTES ELÉTRICOS DOS CANIBAIIS: UMA CARTOGRAFIA DOS FLUXOS SEMIÓTICOS
NA CANÇÃO DE RESISTÊNCIA DA DÉCADA DE 1960

SÃO CARLOS
2020



Universidade Federal de São Carlos

Daniel Perico Graciano

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

OS DENTES ELÉTRICOS DOS CANIBAI: UMA CARTOGRAFIA DOS FLUXOS
SEMIÓTICOS NA CANÇÃO DE RESISTÊNCIA DA DÉCADA DE 1960

DANIEL PERICO GRACIANO

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Ensino Superior

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Linguística da
Universidade Federal de São Carlos,
como parte dos requisitos para a obtenção
do Título de Mestre em Linguística.

Orientador: Profa. Dra. Luciana Salazar
Salgado

São Carlos - São Paulo - Brasil
2020




UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

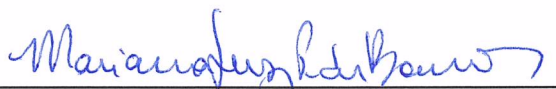
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Linguística

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Daniel Perico Graciano, realizada em 06/03/2020:




Profa. Dra. Luciana Salazar Salgado
UFSCar



Profa. Dra. Mariana Luz Pessoa de Barros
UFSCar



Profa. Dra. Mônica Baltazar Diniz Signori
UFSCar



Prof. Dr. Pedro Henrique Varoni de Carvalho
USP

Perico Graciano, Daniel

Os dentes elétricos dos canibais: uma cartografia dos fluxos semióticos na canção de resistência da década de 1960 / Daniel Perico Graciano. -- 2020.
225 f. : 30 cm.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos

Orientador: Luciana Salazar Salgado

Banca examinadora: Mariana Luz Pessoa de Barros (co-orientadora);
Mônica Baltazar Diniz Signori; Pedro Henrique Varoni de Carvalho
Bibliografia

1. Semiótica. 2. Arte. 3. Ética. I. Orientador. II. Universidade Federal de São Carlos. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo Programa de Geração Automática da Secretaria Geral de Informática (SIn).

DADOS FORNECIDOS PELO(A) AUTOR(A)

Bibliotecário(a) Responsável: Ronildo Santos Prado – CRB/8 7325

*Para Livia
e para todos que amam o acontecimento*

*Que mil espécies de flores desabrochem
nas terras que a destruição capitalística pretende minar!
Que mil tipos de máquinas de vida, de arte,
de solidariedade e de ação venham varrer a arrogância
estúpida e cega das velhas organizações*

Antonio Negri e Felix Guattari

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros e amorosos agradecimentos à Livia Beatriz Damaceno, minha companheira de vida e de luta (já que viver é lutar), pela contribuição e apoio de sempre. Agradeço à professora Mariana Luz Pessoa de Barros, pela enorme contribuição, por tudo que vem me ensinando e pela grande paciência.

À professora Luciana Salazar Salgado pelo apoio institucional, por dar atenção às minhas loucuras teórico-reflexivas e pelas agradáveis conversas.

À professora Mônica Baltazar Diniz Signori pelas inúmeras contribuições tanto em minha vida acadêmica quanto na vida pessoal, por sua amizade, pela confiança, por tudo que criamos juntos nesses últimos anos.

Ao Dr. Pedro Henrique Varoni de Carvalho pela participação essencial em minha formação científica e pelas boas conversas acerca das canções brasileiras e das montanhas de Minas Gerais.

Aos amigos Julio Cesar Ribeiro e Evandro L. Paschoalino pela força de sempre, pelos projetos malucos e nossos ótimos bate-papos, principalmente aqueles mais improdutivos. Agradeço, por mais escarnekido que isso possa parecer, à toda caretice, obediência cega, tagarelice e impotência que infestam as relações sociais nesses períodos sombrios, já que elas me dão curiosidade e, assim, um *pretexto* para pesquisar.

Agradeço também à Vanessa Rodrigues por todo apoio institucional e pela paciência de sempre.

Agradeço, por outro lado, àqueles que amam o devir e abraçam o acontecimento, esses que estabelecem múltiplas conexões e criam alternativas, que desobedecem, que lutam e que sentem, aqueles que bebem a vida, pois me dão *força* para pesquisar.

Agradeço por fim (por mais ridícula que possa ser uma normativa que obrigue o ato de agradecer, já agradecimentos pressupõem espontaneidade) à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo fomento.

RESUMO

Procuramos operar uma mistura, uma hibridização teórica que envolve a teoria semiótica de matriz francesa, alguns pressupostos filosóficos (SPINOZA, 2007; NIETZSCHE, 2011), e a teoria musical. Considerando que toda canção é (para além de um ato de fala) um ato de canto, que produz realidades que emergem dos jogos de força e das relações de poder, analisamos duas das diferentes vertentes da música popular brasileira que faziam resistência ao poder no período de repressão que atravessou o final da década de 1960 no Brasil: a Tropicália e a do grupo popularmente denominado como MMPB (Moderna Música Popular Brasileira). O *corpus* é constituído pelas quatro canções que atingiram as primeiras colocações no III Festival da Música Popular Brasileira em 1967, já que, entre essas quatro canções, há duas representantes de cada vertente. Partimos da hipótese de que a canção tropicalista se serve de uma potência de conexões que opera a partir de uma afirmação estética materializada em um pluralismo antidialético que visa a uma possessão recíproca entre diferentes estilos e formas (originados em diferentes culturas e camadas sociais), a uma mistura, desprezando as fronteiras impostas pelo poder, o que se reverte em uma resistência mais festiva e, de certa forma, “dionisíaca”; ao passo que a MMPB parece expressar uma militância reativa, uma busca ascética por um estado de coisas baseada em um ideal e uma dialética pautada na triagem e “pureza” estéticas. Atribuímos a mesma importância aos quatro diferentes substratos presentes nas canções: melodia, harmonia, ritmo e letra. A teoria de Tatit (2007) dá conta, e muito bem, da relação entre melodia e letra, outros semioticistas como Carmo Junior (2002) e Dietrich (2009), nos auxiliam nas investigações relacionadas à harmonia e ao ritmo. A investigação da relação entre as obras e as formas de resistência adotadas por seus enunciadores se realiza principalmente na análise das paixões resultantes dos afetos, para isso nossa metodologia articula à teoria semiótica o pensamento de autores como Spinoza e Nietzsche. A proposta é mostrar as diferentes formas de confrontação ao poder ditatorial sem qualquer intenção prescritiva, trata-se de um olhar para posicionamentos distintos frente a uma mesma situação, para entender uma parte importante de nossa história.

Palavras-chave: Semiótica; Arte; Ética.

ABSTRACT

We seek to operate a mixture, a theoretical hybridization between the semiotic theory of French matrix, some philosophical assumptions (SPINOZA, 2007; NIETZSCHE, 2011), and music theory. Considering that every song is an act of speech that produces realities that emerge from plays of force and power relations, I analyze two of the different strands of Brazilian popular music that made resistance to power during the period of repression that crossed the end of the 1960s in Brazil: Tropicália and the group popularly known as MMPB (Modern Brazilian Popular Music). The corpus consists of the four songs that reached the first positions in the III Festival of Brazilian Popular Music in 1967, since, among these four songs, there are two representatives of each strand. We start from the hypothesis that the tropicalist song uses a power of connections that operates from an aesthetic affirmation materialized in an anti-dialectical pluralism that aims at a reciprocal possession between different styles and forms (originating in different cultures and social strata) despising the boundaries imposed by the power, which reverberates in a more festive and, in a way, "Dionysian" resistance; while the MMPB seems to express a reactive militancy, an ascetic search for a state of affairs based on an ideal and a dialectic based on aesthetic sorting and "purity." We attribute the same importance to the four different sub-strata present in the songs: melody, harmony, rhythm and letter. Tatit's theory (2007) gives a good account of the relationship between melody and lyrics, other semioticians such as Carmo Junior (2002) and Dietrich (2009), help us in research related to harmony and rhythm. The investigation of the relation between the works and the forms of resistance adopted by its enunciators is realized mainly in the analysis of the passions resulting from the affections, for that our methodology articulates to the semiotic theory the thought of authors like Spinoza and Nietzsche. The intention is to show the different forms of confrontation with dictatorial power without any judgments of prescriptive value or intention; it is a question of looking at different positions in the same situation, in order to understand an important part of our history.

Keywords: Semiotics; Arts; Ethics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa do LP Chega de Saudade de João Gilberto (1959).....	p. 18
Figura 2 - Da direita para a esquerda: Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal e Carlos Lyra.....	p. 21
Figura 3 - Edu Lobo e Elis Regina (1966).....	p. 22
Figura 4 - Da esquerda para a direita: Tom Zé, Gal Costa, Gilberto Gil, Arnaldo Batista, Sérgio Dias e Rita Lee.....	p.27
Figura 5 – captura de tela. Gil e Os mutante tocam Domingo no parque.....	p. 97
Figura 6 – captura de tela. Gil e Os mutantes tocam Domingo no parque.....	p. 99
Figura 7 – captura de tela. Gil e Os mutantes tocam Domingo no parque.....	p. 101
Figura 8 - captura de tela. Caetano Veloso canta Alegria, alegria.....	p. 126
Figura 9 - captura de tela. Caetano Veloso canta Alegria, alegria.....	p. 128
Figura 10 - captura de tela. Caetano Veloso canta Alegria, alegria.....	p. 129
Figura 11 - captura de tela. Caetano Veloso canta Alegria, alegria.....	p. 131
Figura 12 - captura de tela. Caetano Veloso canta Alegria, alegria.....	p. 132
Figura 13 - captura de tela. Edu Lobo e Marília Medilha cantam Ponteio.....	p. 166
Figura 14 - captura de tela. Marília Medilha canta Ponteio.....	p. 170
Figura 15 - captura de tela. Marília Medilha canta Ponteio.....	p. 170
Figura 16 - captura de tela. Edu Lobo e Marília Medilha cantam Ponteio.....	p. 171
Figura 17 - captura de tela. Chico Buarque e MPB4 cantam Roda Viva.....	p. 201
Figura 18 - captura de tela. Chico Buarque e MPB4 cantam Roda Viva.....	p. 206
Figura 19 - captura de tela. Chico Buarque e MPB4 cantam Roda Viva.....	p. 207

LISTA DE GRÁFICOS

Esquema tensivo de Roda Viva.....p. 205

LISTA DE QUADROS

Esquema tensivo de Domingo no Parque.....	p. 63
Esquema tensivo de Domingo no Parque.....	p. 68
Esquema tensivo de Alegria alegria.....	p. 133
Macroestrutura de Ponteio	p. 157
Macroestrutura de Roda Viva.....	p. 182

SUMÁRIO

1. Uma criança sorridente feia e morta estende a mão	14
1.1. Tropicália = devir.....	14
1.2. MMPB, resistência reativa.....	18
1.3. A ruptura que não prezava o acontecimento, histórias da TV, na TV e para a TV.....	23
1.4. Tá bom, mas e daí?.....	28
1.5. Pax americana.....	31
2. Dos regimes semióticos aos regimes de corpos.....	36
2.1. Dos signos verbais.....	37
2.2. Dos signos musicais.....	42
2.2.1. A melodia.....	43
2.2.2. A harmonia.....	47
2.2.3. O ritmo.....	52
2.3. Da materialidade visual.....	53
3. A antropofagia e os dentes elétricos dos canibais.....	55
3.1. O berimbau, a guitarra, o violão: máquinas de guerra.....	56
3.1.1. Análise da letra.....	58
3.1.2. Do semissimbolismo na letra.....	70
3.1.3. Harmonia e melodia.....	76
3.1.4. Análise da materialidade visual.....	92
3.2. O sempre já agora e a marchinha anômala tropicalista.....	102
3.2.1. Análise da letra.....	106
3.2.2. Semi-simbolismo na letra.....	115
3.2.3. Harmonia e melodia.....	119
3.2.4. Análise da materialidade visual.....	126
4. Resistência: um termo ambíguo.....	136
4.1. A viola perdida entre o campo e a cidade: um baião da resistência imperativa-categórica.....	137
4.1.1. Análise da letra.....	140
4.1.2. Do semissimbolismo na letra.....	148
4.1.3. Harmonia e melodia.....	154
4.1.4. Análise da materialidade visual.....	164
4.2. Engrenagem = gangrenagem.....	173
4.2.1. Análise da letra.....	174
4.2.2. Do semissimbolismo na letra.....	180
4.2.3. Harmonia e melodia.....	182
4.2.4. Análise da materialidade visual.....	200
5. Uma breve conclusão.....	208

6. Referências	218
-----------------------------	-----

1. Uma criança sorridente feia e morta estende a mão

1.1. Tropicália = devir + mistura

*Sendo todas as outras coisas iguais,
o desejo que nasce da alegria é mais forte
que o desejo que nasce da tristeza*

Spinoza

No *Dicionário Aurélio de Português Online*, o verbete “Devir” traz a seguinte definição: “1 - Movimento pelo qual as coisas se transformam. 2 - Dar-se, suceder, acontecer, acabar por vir”. Mas não podemos confiar em dicionários, sabemos que, sendo online ou não, eles são políticos, são livros como quaisquer outros e não meros instrumentos de consulta. Sendo assim, vamos assumir nossa posição política aqui de uma vez, soa mais honesto.

Vamos falar de devir antes de falar da Tropicália e da MMPB, da ditadura militar, da Democracia, da Semiótica, da Análise de Discurso, da Linguística, de deus ou do diabo, porque entender o devir é entender o funcionamento do pensamento. Pois bem, o pensamento se desdobra em um campo de multiplicidades e se desdobra a partir das diferenças. Há alguns lugares, ou *territórios*, em que as forças que nos constituem, que mais especificamente constituem nossos corpos, saem de uma zona confortável, para se misturar, romper as fronteiras, para entrar em uma relação co-presencial com outros corpos e outros pensamentos; assim como um bebê deixa o útero da mãe para adentrar em um novo mundo, em uma transformação que resulta do seu relacionamento com um “mundo” de forças, acontece com nossos corpos, nossos movimentos e pensamentos.

Devir, agora em forma de verbo, não é igual ou análogo a nada, devir é estar em plena conjunção com o real. Ele, o devir, agora em forma de substantivo, porque devir é mudança mesmo, é o que abre as possibilidades para novas formas, novas criações, novos territórios, novas subjetividades, sempre a partir da conjunção. O humano se metamorfoseia em animal, o adulto em criança, o homem em mulher, etc. Tudo respeitando a contínua relação entre velocidade e repouso que nos constitui.

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de devir, e através das quais devimos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p. 67)

O devir sai do seu lugar de conforto sem saber onde vai chegar, ele é um acontecimento. Se há pedras no meio do caminho essas pedras exigem dele criatividade para contorná-las, porque cada pedra é diferente da outra. Se essa pedra é uma amazona, o devir nos transforma em mulher, se é um lobo, o devir nos transforma em parte da matilha. Ele acontece por contágio, há sempre um companheiro no meio da estrada, ainda que seja a própria estrada. A alegria do devir retorna para si mesmo, ele faz com que retorne, porque assim ele se alimenta, os bons encontros são seu combustível para continuar. O devir quer se juntar ao outro, mas nunca capturar o outro, porque um dos bons afetos que o guia e lhe dá forças é a liberdade e só há liberdade de um porque há a liberdade do outro, afinal, se ele se constitui dos encontros, “eu” e “outro” não existem, só existe nós.

A tropicália é uma manifestação artística do devir. A atualidade do movimento, que é um ser múltiplo, já que sua única característica é a mistura, está justamente em seu não querer ser resumida a um devir que justifique seu caminho, a tropicália queria vários: o devir pássaro de João Gilberto, Luiz Gonzaga, Stockhausen e dos Beatles; o devir criança que proporciona o esquecimento das velhas formas e o desprezo às tradições; o devir mulher que deixa a hegemonia misógina do protagonismo masculino; o devir animal nos gritos e nos signos não semioticamente formados que brotam dos instrumentos elétricos; o devir revolucionário da necessidade de transformação, etc., são devires e mais devires em profusão. A tropicália é promíscua, sensual, ela se mistura com todos, com o Nordeste e o Sudeste, com o sulamericano e o europeu, com o popular e o erudito, como veremos nas análises abaixo.

A intencionalidade que se depreende é a que procura mobilizar uma multidão de afetos, de bons encontros, misturá-los, mestiçá-los por mais contraditórios que pareçam e construir a partir da mistura um novo ser.

O movimento tropicalista foi criado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, nas vésperas do *III Festival de Música Popular Brasileira*. Mas, para entendermos melhor a tropicália vamos falar um pouquinho mais sobre a trajetória musical dos dois compositores, para depois compreender as condições de produção e de emergência de suas criações.

Caetano Veloso é natural de Santo Amaro da Purificação, cidade situada no Recôncavo Baiano. Quando ainda era um menino de 16 anos, no início do ano letivo, um amigo da escola o abordou: “Caetano, você tem que ir lá no clube Uirapuru ouvir um disco com uma música chamada “Desafinado”. O sujeito canta, a orquestra vai para um

lado e ele vai para o outro” (CALADO, 2017, p. 23). Esse sujeito que cantava “estranho” era João Gilberto, que naquele ano de 1959, lançou o LP *Chega de Saudade* mostrando ao mundo sua invenção revolucionária. Naquela mesma semana, o jovem Caetano conseguiu pedir a seu pai, funcionário da agência postal, que comprasse o LP. O menino ouviu o disco e isso foi o que mudou sua vida. Antes desse bom afeto Caetano Emanuel Viana Teles Veloso ainda não era Caetano Veloso, era um menino que sonhava ser pintor (CALADO, 2017), mas depois da audição queria ser como João Gilberto.

Gilberto Gil, nascido em Salvador em 1942, vivia com os pais, a professora Claudina e o doutor José, em Ituaçu na Bahia. Ainda criança Gil foi para Salvador, na casa de uma tia, para estudar, pois Ituaçu ainda só contava com escolas primárias (CALADO, 2017). Desde pequeno seus músicos favoritos eram Luiz Gonzaga e Johann Sebastian Bach, gostos não tão discrepantes quanto parecem. Seu gosto pelo baião de Gonzaga o levou a pedir à mãe um acordeom.

Gil já estudava acordeom há sete anos quando ouviu o *Chega de Saudade*, já tocava peças complexas como *Danza del Fuego Fátuo* de Manuel de Falla¹, além de compor umas coisinhas que o levavam até para a TV local. Porém o contato com João Gilberto o contagiou, Gil foi até a Mesbla e comprou um violão *Di Giorgio n. 3*, o que havia de mais fino no Brasil naquela época (CALADO, 2017). Ele queria aprender a batida de João Gilberto. Vamos reparar na importante mistura: música barroca, baião e bossa nova.

Caetano, que nessa altura já arranhava uns acordes, foi acompanhar sua irmã Maria Bethânia a Salvador no ano de 1960, teve contato com o cinema de Glauber Rocha, afeto que também veio a contribuir muito para suas criações. Nessa época, o reitor da Universidade Federal da Bahia, Edgard Santos, investiu pesado no Departamento de Artes, contratou grandes nomes, de fama mundial, lá Caetano viu pela primeira vez David Tudor “interpretar a genial *4'33* de John Cage², viu seminários de Koellreutter, teve contato com a música de Smetak, assistiu peças de Brecht, Camus, Williams, Claudel, etc., obras das quais ouvimos o reflexo ainda hoje na obra do compositor. Seu interesse pelas artes contemporâneas e principalmente pelo cinema, o levou a conhecer o cineasta Álvaro Guimarães, talvez a figura mais importante na carreira de Caetano Veloso. Foi a

¹ Compositor espanhol de flamenco do século passado.

² Peça do compositor estadunidense John Cage, idealizada em 1952, em que o interprete deve ficar 4 minutos e 33 segundos frente ao piano sem tocar nenhuma nota. A obra busca demonstrar a importância do silêncio enquanto parte do enunciado musical, e como o som ambiente interfere nas interpretações musicais.

pedido de Álvaro Guimarães que Caetano compôs sua primeira música, a trilha sonora o curta-metragem *Moleques de Rua* dirigido pelo próprio Guimarães (CALADO, 2017).

Gil não demorou muito para aprender a tocar violão, já tinha grande conhecimento musical advindo de sua intimidade com o acordeom. Em 1962 ele trabalhava como fiscal na alfândega e para ajudar na renda compunha *jingles* para a Empresa Calçados da Bahia. Os *jingles* de Gil chamaram a atenção de Jorge Santos da TV Bahia, que o convidava constantemente para tocar no programa *JS Comanda o espetáculo*, lá o compositor apresentou seus primeiros sambas, como *Felicidade vem depois*, além de interpretar sucessos da bossa nova. Foi a *JS discos*, também de Jorge Santos, que gravou seu primeiro disco naquele mesmo ano, chamado *Gilberto Gil: sua música, sua interpretação*.

Em 1963 Caetano e Gil se conheceram, o primeiro já era fã do trabalho do segundo e pediu para que um amigo em comum, Roberto Santana, os apresentasse (CALADO, 2017). Ambos já eram amigos de Tom Zé, o mais experimental e ousado dos tropicalistas. Pouco tempo depois conheceram Gal Costa. Em uma tarde de 63, a dançarina Laís Salgada, amiga de Caetano, o levou para conhecer uma cantora chamada Maria da Graça. Chegando ao bar Bazarte, estava lá uma menina, que pegou o violão e cantou uma bossa de Boscoli e Menescal chamada *Vagamente*, a primeira pergunta que Caetano fez a moça foi: “Para você, quem é o maior cantor do Brasil?”. Ela respondeu “João Gilberto” (CALADO, 2017, p. 47). Essa menina era Gal Costa. Os 3 seguiram com sua bossa nova. Em 1967, Caetano Veloso e Gal Costa gravaram o álbum *Domingo*, álbum totalmente “joão-gilbertiano”. Mas a Tropicália ainda não nascera aí, para compreender melhor como a coisa se deu precisamos falar um pouco da MMPB e dos embates político-ideológicos surgidos entre os dois grupos.



Figura 4 - Capa do LP Chega de Saudade de João Gilberto (1959).

1.2. MMPB, a resistência reativa e a pureza

Júlio Medaglia (1968) nos explica que há 3 tipos de música popular no ocidente: a primeira é chamada de “folclórica”, é determinada por fatores e situações sociológicos, históricos e geográficos. Sua estrutura se baseia em “uma série de elementos básicos que a tornam característica de uma época, uma região e até mesmo de uma maneira de viver” (MEDAGLIA, 1968, p. 67). A forma da expressão desse tipo de canção é geralmente estática, mas dificilmente aceita evoluções e influência e/ou intervenções externas. A pureza formal e a espontaneidade expressiva são “os mais importantes fatores de sua sobrevivência e força criativa” (MEDAGLIA, 1968, p. 68).

A segunda é chamada convencionalmente de “urbana”, mas mais conhecida simplesmente como “música popular” mesmo, suas características principais são: suas raízes são a própria imaginação popular, essas canções são aproveitadas pela TV, pela rádio, pela propaganda, etc.

A terceira é a música engendrada pela própria indústria de comunicação. Essa é a mais difundida em grande escala (*idem*).

Por exemplo, na época do festival de 67, “o chorinho é uma música de origem, expressão e posse popular. O iê-iê-iê é uma música que se tornou popular pelos meios de comunicação de massa”. (MEDAGLIA, 1968, p. 68). Ou seja, “o chorinho é anônimo. O iê-iê-iê existe em função de um número limitado de elementos que o praticam e que alcançaram popularidade imediata através dos recursos modernos de telecomunicação” (*idem*). Naquele festival, ouvimos mais músicas folclóricas e urbanas do que músicas criadas pela e para a indústria, apesar de essa última ser hegemônica nos meios de comunicação em massa.

Para Medaglia (1968) a crítica costuma considerar a música folclórica como mais rica. Os teóricos da escola Frankfurt, por exemplo, tomam por base uma suposta inferioridade das expressões que compõem a chamada “indústria cultural”. No que diz respeito à música popular brasileira, sabemos que, principalmente naquela época, era considerada pela musicologia internacional como das expressões mais ricas e variadas do mundo (MEDAGLIA, 1968). Outras expressões nacionais como o iê-iê-iê, recém-chegada dos nossos alçózes políticos, fechava popularmente a fase de exportação musical que o Brasil realizava há um bom tempo. O cancionário popular urbano e folclórico, por sua vez, apresentava uma rica quantidade de formas de expressão, e foi essa variação que ajudou na grande revolução musical ocorrida poucos anos antes de 67.

A MPB é impossível de ser situada. Qual seria sua gênese? As condições de emergência? O Lundu do século XVIII? O nascimento do samba? A música caipira dos imigrantes italianos? Ou as serestas? O que podemos dizer é que o que nos interessa aqui é o que chamamos de *MMPB* (Moderna Música Popular Brasileira), segundo a denominação de Augusto de Campos (1968), ela nasceu a partir do mesmo acontecimento que encantou os baianos da Tropicália, descrito acima: o lançamento do LP *Chega de Saudade* em 1959.

O trabalho de João Gilberto trazia enormes inovações, mas trata-se de uma forma de expressão que, no início, causou grandes polêmicas. Questionava-se muito se aquilo era ou não música, se o baiano era ou não cantor. De qualquer forma, a juventude se identificou totalmente com a nova “bossa”, o violão passou a ser o instrumento mais popular do país, os padrões estruturais da MPB mudaram radicalmente. A bossa nova exigia mais do ouvinte. Era uma versão mais introvertida do samba, perfeita para a intimidade dos pequenos recintos.

Segundo Medaglia (1968), o samba de rua tem uma construção melódica mais simples, para que a audição e a assimilação sejam mais fáceis; sua harmonia era constituída de acordes básicos, evitando qualquer tipo de dispersão; seu ritmo repetitivo e simétrico. As condições de produção também eram propícias para que o samba de rua tivesse toda sua bela simplicidade, os músicos, em sua maioria, não frequentavam conservatórios e não tomavam aulas de teoria musical. Ao contrário disso, a bossa nova tinha estruturas mais complexas, a música era mais detalhista, um canto para ser acompanhado com o violão, para se cantar “baixinho” (MEDAGLIA, 1968), em contextos intimistas devido aos espaços restritos em que ocorria, assim, a poesia também era mais rebuscada. As melodias da bossa nova eram longas, cheias de notas, de difícil assimilação e reprodução; os acordes são alterados, dissonantes (vamos ver as peculiaridades harmônicas e suas relações com os acordes de maneira um pouco mais aprofundada no capítulo 2), esses artifícios permitiam que o intérprete colocasse mais de sua subjetividade na música. O enriquecimento harmônico também permitia um enriquecimento melódico e vice-versa. O ritmo da bossa nova também era diferente, menos regras abriam mais possibilidades, ele deixava de ser simétrico para se tornar mais sensível, adequado a diferentes ritmos pessoais, se adequa ao interprete. O estilo contava com um invejável time de compositores: Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Roberto Menescal, Carlos Lyra, Ronaldo Bôscoli e o próprio João Gilberto.



Figura 5 - Da direita para a esquerda: Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal e Carlos Lyra³

Essa série de inovações na bossa nova abriu novas possibilidades para toda a música popular brasileira, nasceu assim a Moderna Música Popular Brasileira. Novos compositores surgiram: Edu Lobo, Chico Buarque, Geraldo Vandré, Dori Caymmi, Sidney Miller, entre outros. Assim, também era necessário o surgimento de interpretes que dariam conta de executar suas complexas canções: Elis Regina, Jair Rodrigues, Marília Medalha, Maysa, Elza Soares, MPB4, etc. Instrumentistas como Baden Powell, Airto Moreira, Heraldo do Monte, Toquinho, entre outros, apareceram para dar conta da intrincada face instrumental das novas canções.

O fato de a nova MPB ser estruturalmente mais complexa que as expressões de massa não a torna esteticamente melhor que a expressão de massa, mais simples e espontânea. Afinal, como nos lembra Julio Medaglia (1968, p. 73), “o importante, digno de nota e da mais profunda admiração, pois isso é raro no mundo, é o fato de, em nosso país ser possível a coexistência – criação e consumo popular – de dois tipos de música radicalmente opostos em suas estruturas”. A quinta sinfonia de Beethoven, por exemplo, é criada sob a forma mais simples possível, toda a melodia é dividida em séries de quatro notas fácil de se ouvir e se decorar, sua harmonia é construída sob contrapontos e acordes

³ Retirado de <https://br.pinterest.com/pin/484277766156809276/?lp=true>.

dos mais básicos, seu ritmo é completamente simétrico; o mesmo ocorre com as “Aves Marias” de Schubert e de Bach, no entanto, o ocidente as considera como expressões máximas no que diz respeito ao valor estético.



Figura 6 - Edu Lobo e Elis Regina, 1966.⁴

A criação estética era, em um primeiro momento, o foco da *MMPB*, expressões cada vez mais inovadoras saíam das mãos e bocas dos músicos, até que o trágico golpe militar de 1964 aconteceu. A cruel história desse acontecimento fatídico será contada

⁴ Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/272045633720073987/>

ainda neste capítulo, mas por hora, vamos focar nos grupos para que possamos chegar à exposição de nossa hipótese.

Nossa hipótese principal é a de que: enquanto por um lado a canção tropicalista milita por meio dos afetos decorrentes da alegria, da mistura antropofágica e da invenção estética, afetos que se afirmam a si mesmos, implicando na negação das relações de poder vigente; por outro lado, a MMPB, ao contrário dos tropicalistas, reagiu a ação daqueles que tomaram, a força, o poder, ao invés de agir com estética no aumento de potência de si. Os indícios que vamos expor a seguir reforçam nossas impressões de que a MMPB optou pela “resistência” no sentido “conservador” do termo, prezando pela manutenção das formas de expressão e das formas de vida.

1.3. A ruptura que não prezava o acontecimento, histórias da TV, na TV e para a TV

Na segunda metade da década de 1960, ver televisão depois do jantar não era como hoje, não havia essa hegemonia das telenovelas na televisão aberta, o barato da época era ver os programas sobre música, principalmente os feitos por músicos. O *Grupo Record* de São Paulo tinha o monopólio dos musicais naquela época.

O *Fino da Bossa*, apresentado por Elis Regina era o programa de maior popularidade e audiência. Mas o programa *Jovem Guarda*, apresentado por Roberto Carlos, começava a ameaçar o *Fino*. Nas pesquisas de audiência, a turma do iê-iê-iê estava se destacando cada vez mais (VELOSO, 1997). O clima ficava cada vez mais tenso nos bastidores da TV Record. O dono e diretor geral da emissora de TV, Paulinho Roberto Machado, convocou uma reunião entre Elis Regina, Wilson Simonal, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré, Nara Leão e Gilberto Gil, no intuito de acalmar as tensões resultantes do sucesso dos programas relacionados ao iê-iê-iê que tanto incomodavam Elis Regina. Gil conseguiu levar Caetano Veloso à reunião, Machado impôs a condição de que Caetano não se manifestasse, Elis levou o marido Ronaldo Bôscoli, que por ser uma grande celebridade pode opinar livremente (VELOSO, 1997). Foram discursos nacionalistas inflamados, principalmente por Elis Regina e Geraldo Vandré, de preservação das expressões nacionais e necessidade de cerceamento das expressões estadunidenses, que vigoraram na reunião, até mesmo por parte do próprio diretor geral. A decisão final de Machado foi encerrar o *Fino da Bossa* que perdia cada vez mais popularidade e criar um novo programa que atendia igualmente aos dois grupos: a MMPB

e o iê-iê-iê, o *Frente Ampla da Música Popular Brasileira*. Foram então divididos quatro núcleos: o de Elis Regina, o de Simonal, o de Vandrê e o de Gil, cada um apresentaria um programa por mês.

Veloso nos conta que Nara Leão se dirigiu calmamente a Paulinho Roberto Machado após a tomada de decisão e manifestou sua opinião sobre ser excluída da programação:

“Paulinho, eu sou contratada emissora, continuarei cumprindo meus deveres profissionais. Se me escalarem para um programa eu vou chegar na hora marcada. Só quero lhe pedir que, se for possível, você diga a seus produtores que não me escalem em nenhum programa com Elis Regina, pois ela declarou numa entrevista à revista *Manchete* que eu não sou cantora e que eu faço sucesso desrespeitando as forças armadas. Aqui está minha carteira da ordem dos músicos onde sou classificada como cantora” (VELOSO, 1997, p. 160).

A atitude de Nara Leão foi a primeira amostra de uma tensão que já vinha se desenvolvendo entre os dois grupos, a MMPB e aquele que viria a ser, pouco tempo depois, os tropicalistas. Veloso (1967) chama a atenção para o fato de que por mais que Nara Leão não tivesse os dotes vocais de Elis Regina, ela era fundadora da bossa nova, tinha claras convicções políticas e estava aberta para o novo, enquanto a insegurança de Elis se devia ao fato de ela ser, desde o início, a cantora da TV, que se posicionava onde parecesse mais confortável e mais lucrativo para sua carreira.

Mello (2003) relata um importante episódio relacionado à revolta da MMPB em relação a decisão da TV Record.

Espumando por dentro com a sensação de derrota, Elis atravessava uma fase braba. Dias antes, no show do dia 7 desse mês, no qual veteranos interpretavam o repertório de jovens e vice-versa, a baixinha entrou no palco logo após um aplaudido número de Roberto Carlos e, por sua própria conta, exagerou no que deveria ser um simples comunicado: "No dia 19, O Fino será apresentado no Paramount com a presença de Vandrê, Jair, Gil e outros. Será a nossa redenção. Vamos ver quem vai ficar, quem vai sair". Dos câmeras ao contrarregra, todo mundo na televisão ficou paralisado. Vandrê sumiu do Teatro, apavorado. Depois de cantar, Elis ainda repicou na bucha: "Quem estiver do nosso lado, muito bem, quem não estiver que se cuide". A baixinha empunhava a bandeira de um motim que refletia a alta temperatura reinante entre os astros da música popular brasileira, uma nova frente que unia inimigos dispostos a vencer o iê-iê-iê.

Gilberto Gil voltou do Recife dando conta de que "nossa música nunca esteve tão na fossa como agora". Roberto Carlos & Cia. iê-iê-iê não estavam nem aí. Erasmo declarava que "a brasa não está se apagando, quem quiser é só chegar perto e tenha cuidado para não se queimar" (MELLO, 2003, p. 180).

A provocação é grande, pois foram citados dois versos da canção *Roda* de Gilberto Gil, gravada naquele mesmo ano. Nessa canção os versos “quero ver quem ficar/ quero ver quem vai sair” expressam que alguns podem deixar a luta contra as injustiças sociais que o país atravessava.

Quando o primeiro programa do *Frente única* foi ao ar, quem apresentou foi Simonal, considerado por Elis Regina, Vandr , Chico Buarque, entre outros, como um desses músicos que propagavam o estrangeirismo no Brasil. Enquanto Simonal apresentava seu programa, uma gigantesca passeata tomou conta das ruas de São Paulo, era a passeata da MPB contra o i -i -  (ou “marcha contra as guitarras elétricas”), que na verdade era, segundo Caetano (1997) uma estratégia de marketing para manter Elis no ar, como a grande estrela. Mas não se tratava de um jogo de marketing de pequeno impacto mais da instaura o de uma perigosa ordem nacionalista e purista na MPB. Veloso ainda conta que assistia ao lado de Nara Leão, da janela de seu quarto do Hotel Danúbio, a estranha passeata nacionalista, e relata um breve comentário da cantora: “Isso mete medo. Parece uma passeata do partido integralista” (VELOSO, 1997, p. 161).

Nas universidades, a velha discussão da *Dialética do esclarecimento* e da *Indústria Cultural*⁵ inflamavam os ataques contra o i -i -i  (um estilo brasileiro de *rock n’ roll*, cujo nome se baseia na frase “yeah, yeah, yeah” recorrente em algumas can es dos Beatles como *She Loves you*). Há também a tão famosa previsão do “velho”:

Pela explora o do mercado mundial a burguesia imprime um caráter cosmopolita   produ o e ao consumo em todos os países. Para desespero dos reacionários, ela retirou   indústria sua base nacional. As velhas indústrias nacionais foram destruídas e continuam a s -lo diariamente. São suplantadas por novas indústrias, cuja introdu o se torna uma questão vital para todas as na es civilizadas, indústrias que não empregam mais matérias-primas autóctones, mas sim matérias-primas vindas de regiões mais distantes, e cujos produtos se consomem não somente no próprio país, mas em todas as partes do globo. Em lugar das antigas necessidades, satisfeitas pelos produtos nacionais, nascem novas necessidades, que reclamam, para sua satisfa o, os produtos das regiões mais longínquas e dos climas mais diversos. Em lugar do antigo isolamento de regiões e na es que se bastavam a si próprias, desenvolve-se um intercâmbio universal, uma universal interdependência das na es. E isto se refere tanto   produ o material como   produ o intelectual. As cria es intelectuais de uma na o tornam-se propriedade comum de todas. A estreiteza e o exclusivismo nacionais tornam-se cada vez mais impossíveis; das inúmeras literaturas nacionais e locais, nasce uma literatura universal (MARX & ENGELS, 1981, p.24-5).

⁵ Adorno e Horkheimer, 1985.

Fato que, obviamente, aconteceu, mas não só por meio do rock, mas também pelo jazz, pela própria leitura da filosofia alemã, etc. De qualquer forma, a origem das guitarras elétricas é desconhecida, alguns especialistas, inclusive, atribuem a origem da guitarra elétrica como uma criação da dupla baiana Dodó e Osmar, que já usavam o instrumento em 1942 (VARGAS, 2014), lembrando que o estadunidense Leo Fender construiu o primeiro modelo de guitarra elétrica em seu país em 1948, a *Fender telecaster*⁶.

Caetano Veloso e Gilberto Gil preparavam o programa que seria apresentado por esse último e decidiram fazer uma manifestação pró-iê-iê-iê em uma resposta política aos atos nacionalistas. Maria Bethânia se apresentaria de minissaia e Guitarra elétrica, uma *Fender Stratocaster*, símbolo máximo do *rock n' roll* naquela época, cantando “Querem acabar comigo” de Roberto Carlos. Um texto em homenagem a Roberto Carlos foi escrito por Caetano para que sua irmã lesse antes de cantar.

Geraldo Vandré e Lennie Dale também estavam hospedados no Hotel Danúbio, Caetano conta que o texto a ser lido por Bethânia caiu de algum modo “nas mãos de Vandré” (1997, p. 162), a reação do compositor de *Disparada* foi agressiva e desesperada:

Vandré se enfureceu. Surgiu na porta do quarto de Gil, onde estávamos trabalhando, e, quase chorando, com os pelos dos braços arrepiados, gritava que nós não podíamos fazer aquilo, que um ato de agressão a tudo que tínhamos de melhor, que minhas observações sobre Roberto Carlos talvez fizessem sentido em um ensaio sociológico, mas não em um programa em que a música brasileira tinha que se afirmar contra o que Roberto Carlos representava (...) Era pelo bem do Brasil (VELOSO, 1997, p. 162).

O programa foi ao ar, tudo como planejado, a guerra estava declarada, aí começou a ruptura que daria origem ao movimento tropicalista, frente tais atitudes realizadas por parte do grupo nacionalista, Caetano e Gil decidiram compor suas canções “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque”, trazendo com elas uma revolução estético-política, afirmando a diversidade cultural e negando o purismo nacionalista que assolava o Brasil.

⁶ No documentário “Guitarra Baiana- A voz do Carnaval” (2011), o músico Armandinho Macêdo conta que, no final da Segunda Guerra, seu pai Dodó vendera seu instrumento a um marinheiro estadunidense que estava de passagem pela Bahia.



Figura 7 - Da esquerda para a direita: Tom Zé, Gal Costa, Gilberto Gil, Arnaldo Batista, Sérgio Dias e Rita Lee⁷

A reação da MMPB contra a música de massa e em defesa da música folclórica caracteriza uma reação desproporcional que acaba atribuindo à música a responsabilidade da terrível opressão que sofriam e, talvez sem se dar conta, também operavam. A censura sofrida pelo grupo era revertida em censurar grupos de menor respaldo e os julgamentos estéticos eram uma forma de naturalizar a hegemonia de certas formas em detrimento de outras. Nossa hipótese do devir reativo estacionado na MMPB parte de sua reação de tentar assumir uma posição de poder ao invés criar um território para si por meio da expressão estética.

Pretendemos mostrar que a decisão do fazer estético cheio de “Alegria e preguiça”, aquilo que era chamado por outros compositores de “esquerda festiva” dos tropicalistas é a resistência ativa, a história dessas duas canções será contada no momento certo, mas podemos adiantar que as obras de Gil e Caetano foram um escândalo para o público e para a MMPB, o movimento foi visto como uma grande ameaça à soberania nacional que, obviamente, já havia deixado de existir há muito tempo. A tropicália, batizada com o nome da instalação de Hélio Oiticica no Museu de Arte moderna do Rio de Janeiro em exposição naquele mesmo ano, contou com outros grandes compositores e

⁷ Fonte: <http://www.nasentrelinhas.com.br/noticias/moda/160/tropicalia-moda-cultura-e-arte/>

interpretes, além de Veloso e Gil, Tom Zé, Jorge Mautner, Gal Costa, Nara Leão, Jorge Bem, Rogério Duprat, Julio Medaglia, Jardis Macalé e Os Mutantes integraram o movimento, que foi além da canção, chegando ao teatro com José Celso Martinez Corrêa e à poesia com Torquato Neto e Wally Salomão (não eram raras as contribuições dos irmãos Campos).

De fato, tanto a Tropicália quanto a MMPB eram manifestações estéticas de resistência. Aliás, esta pesquisa não trata de um ou de outro movimento produtor de canções, mas da própria resistência em duas de suas possibilidades de realização. Duas formas de lidar com um poder que afeta negativamente os corpos. O poder é um conjunto de relações de força que age sobre os corpos⁸. Os corpos, por sua vez, são dotados da capacidade de afetar e serem afetados em sua relação com outras forças e outros corpos (SPINOZA, 2007). As duas diferentes vertentes apresentadas acima, apresentam diferentes formas de lidar com as afecções das linhas de força do poder em seus corpos: a Tropicália retorna essas linhas para si, faz uso das forças, se vale ativamente dos acontecimentos que delas devém; a MMPB lamenta as afecções, se enfraquece em contato com as linhas de força que machucam e deterioram, se atenua frente o acontecido. No entanto, apesar de toda a diferença, ambos grupos estéticos operam resistência ao poder, resistências igualmente belíssimas e legítimas em seu fazer. A intenção aqui é apontar as diferenças.

1.4. Tá bom, mas e daí?

Procuramos operar uma mistura, uma hibridização teórica que envolve a teoria semiótica de matriz francesa, alguns pressupostos filosóficos (SPINOZA, 2007; NIETZSCHE, 2011), e a teoria musical. Considerando que toda canção é um ato que produz realidades que emergem dos jogos de força e das relações de poder, analiso duas das diferentes vertentes da música popular brasileira que faziam resistência ao poder no período de repressão que atravessou o final da década de 1960 no Brasil: a *Tropicália* e a do grupo popularmente denominado como *MMPB* (Moderna Música Popular Brasileira). O corpus é constituído pelas quatro canções que atingiram as primeiras colocações no *III Festival da Música Popular Brasileira* em 1967, já que, entre essas quatro canções, há duas representantes de cada vertente.

⁸ Tal concepção acerca do poder nos foi inspirada pela leitura de Nietzsche e de Foucault, em praticamente toda sua obra as definições de “poder” se apresentam mais ou menos como tal.

Conforme já foi dito, partimos da hipótese de que a canção tropicalista se serve de uma potência de conexões que opera a partir de uma afirmação estética materializada em um pluralismo anti-dialético que visa uma possessão recíproca entre diferentes estilos e formas (originados em diferentes culturas e camadas sociais), desprezando as fronteiras impostas pelo poder, o que se reverte em uma resistência mais festiva e, de certa forma, “dionisíaca”; ao passo que a MMPB, parece expressar uma militância reativa, uma busca ascética por um estado de coisas baseada em um ideal e uma dialética pautada na triagem e “pureza” estéticas.

Atribuímos a mesma importância aos quatro diferentes substratos presentes nas canções: melodia, harmonia, ritmo e letra. A teoria de Tatit (2007) dá conta, e muito bem, da relação entre melodia e letra, outros semioticistas como Carmo Junior (2002), Dietrich (2009) e Tarasti (1994), nos auxiliam nas investigações relacionadas à harmonia e ao ritmo. A investigação da relação entre as obras e as formas de resistência adotadas por seus enunciadores se realiza principalmente na análise das paixões resultantes dos afetos, para isso nossa metodologia articula à teoria semiótica o pensamento de autores como Spinoza e Nietzsche.

A intenção é mostrar as diferenças formas de confrontação ao poder ditatorial sem qualquer intenção prescritiva, trata-se de um olhar para posicionamentos distintos frente a uma mesma situação, para entender uma parte importante de nossa história. Sendo assim, nada mais propício que tomarmos como corpus as apresentações das quatro primeiras colocadas no *III Festival da Música Popular Brasileira* de 1967, já que se trata de duas canções tropicalistas (“Alegria Alegria” de Caetano Veloso e “Domingo no Parque” de Gilberto Gil) e duas canções da MMPB (“Ponteio” de Edu Lobo e “Roda viva” de Chico Buarque). As duas canções tropicalistas, as inauguradoras do movimento (que durou apenas um ano⁹) para o grande público; as duas canções da MMPB estão sem dúvidas entre as mais emblemáticas no que diz respeito ao pensamento político dos envolvidos.

Agora pedimos licença para refletir um pouco mais, já o que o nos leva a essa investigação linguística é um problema linguístico/filosófico: a obra de arte pode ter uma função que não atende somente uma função humana, como a científica, a moral, etc. Ela é vida, não há uma relação de imitação entre vida e arte, pois pretendemos mostrar nas análises que se seguem que uma vida intensa coincide com a arte. A vida intensa acontece

⁹ O motivo pelo qual a Tropicália durou apenas um ano foi a repressão operada pelo regime militar: Gil e Caetano foram presos no dia 27 de dezembro de 1968, isto é, 14 dias após o decreto do AI-5.

por meio da ação, de uma atividade que é ativa quando efetua realidades a partir das próprias forças que nos constituem e nos atravessam, uma produção de potência pela própria potência que atravessa essas forças. A vida ativa cria. Uma afirmação da vida (nem mental, nem moral, nem linguística, mas do corpo) no âmbito ético, visando o retorno de mais potência, afirma o próprio modo de vida que, por sua vez, afirma a *diferença* que constitui nosso ser. A *singularidade* torna as vidas incomparáveis, é um modo de acontecer em nós mesmos em prol da criação e da ação, existir é criar existência, mas deve-se encontrar a razão de existência, que, por sua vez, retornará a nós sob a forma de maior potência de criar existência (círculo virtuoso). Quanto mais eu crio maior é minha potência de criar e quanto mais potência de criar, mais criação... essas singularidades desconhecem *bem* ou *mal* enquanto moral, mas consideram o *bom* ou *mau* uso dos acontecimentos em nós. A metáfora de Nietzsche acerca do uso do acontecimento em nós pode nos ajudar a esclarecer a questão: aquele que abraça o acontecimento lança o dado sem escolher o número, ele aceita qualquer resultado, para ele todos são igualmente válidos; por outro lado, aquele que faz mau uso do acontecimento escolhe um único número em seis antes de lançar o dado, diminuindo consideravelmente a potencialidade de um bom encontro, mas quando o provável “mau encontro” acontece o reativo busca incessantemente um culpado e chama o resultado de “injusto”.

Lembremos de Nietzsche (1999) e seu elogio à relação entre o apolíneo e o dionisíaco na arte: o pensador alemão considera a obra de Richard Wagner como um grande marco na história da arte, pois, assim como os dramaturgos gregos, o compositor opera o perfeito equilíbrio entre razão (apolíneo) e emoção (dionisíaco) em suas obras. O que defendemos aqui diz respeito ao estado de alma, a intensidade do artista enquanto máquina de guerra. O artista cria o novo, novos caminhos, novas possibilidades, um movimento de criação de um fazer que não obedeça cegamente às condições pré-determinadas por potencialidades econômicas e utilidades políticas que atendam às relações de poder hegemônicas. O fazer artístico é resistência ao poder.

Também devemos olhar para a arte que é feita como um meio de extravasar os ressentimentos, as frustrações e os afetos negativos que o artista não teve potência o suficiente para filtrar, fugir deles. Reclamar é confessar a impotência, o “reclamão” não é libertário.

A arte é sempre produto de uma vontade que impõe forma à matéria?

A obra estética é sempre uma negação da arte como forma imposta à matéria?

Há uma contradição, os produtos do querer e do dever se igualam, por meio da atividade consciente e do pensamento inconsciente. Há uma identificação que se encontra entre o pensamento e o não pensamento. A atividade consciente é constantemente atravessada, interpelada, por relações de poder que se manifestam inconscientemente, emergem em nossos atos. A negação de adequação a qualquer forma específica é a afirmação de si, isto é, a negação das formas de negação do devir implica na afirmação.

A arte é uma relação, acordo entre sensível e inteligível: instinto formal é potência formadora do pensamento, impõe autonomia do inteligível (ativa). Instinto sensível é potência da receptividade (passividade) inerente à vida. A arte constituída pela impotência é um afeto ruim, que nos deteriora.

A militância dos dois grupos (a tropicália e a MMPB) era uma reivindicação mais do que justa de democracia. A coragem dos grupos foi exemplar naquele período e, ainda hoje, é lembrada. É necessário que façamos um pequeno trabalho arqueológico para esclarecer, logo em seguida, as pautas dos movimentos estéticos em questão. Para sabermos por que lutavam, é preciso saber mais ou menos o que ocorreu naquele período e quais as causas de emergência dessas ocorrências.

1.5. Pax americana

Era o fim da década de 1950. A OTAN dividia o globo com o Pacto de Varsóvia. Duas potências nucleares tentavam literalmente dominar o mundo. Uma pequena ilha e uma grande atitude abalou essa ordem: Fidel Castro e seus companheiros iniciaram a revolução que desafiou a ordem mundial vigente, o que incomodou enormemente o grande líder que “controla(va)” o ocidente. Para os EUA, a Revolução Cubana funcionava como uma espécie de “cavalo de Tróia” soviético:

Fidel Castro subvertera noções tradicionais de luta políticos e dos partidos comunistas. Em dezembro de 1956 ele desembarcou na ilha com 81 homens e em janeiro de 59 entraria triunfalmente em Havana. O mito cubano projetara-se romanticamente sobre o mundo, com as figuras comoventes, desprendidas e heroicas de Fidel Castro e de Ernesto “Che” Guevara, o jovem aventureiro médico argentino que se juntara aos revoltosos ainda na fase dos preparativos de desembarque. A esquerda latino-americana conseguira seus primeiros heróis vitoriosos (...). Em 1959 as ditaduras ainda estavam confinadas a cinco pequenas nações (Nicarágua, Haiti, República, Dominicana, El Salvador e Paraguai) (GASPARI, 2002, p. 177).

Tratava-se, no entanto, para os EUA e as tiranias capitalistas da OTAN, de um alerta, já que “nos três anos anteriores à vitória de Castro, quatro generais que haviam chegado ao poder com golpes de Estado tinham sido depostos ou devolvido o poder aos civis no Peru (1956), na Colômbia (1957), na Argentina (1958) e na Venezuela (1958)” (*idem*). A campanha de *Sierra Maestra* mostrou ao mundo que a América latina não era somente um paraíso exótico onde os poderosos tinham uma colônia de férias. Além disso, houve o desafio castrista aos EUA, de destituir as forças armadas cubanas e enviar a burguesia local para Miami. A torcida pela continuidade do triunfo cubano no cone-sul era evidente por parte dos intelectuais e da resistência ao longo do mundo, Sartre escreve: “é preciso que os cubanos triunfem, ou perderemos tudo” (1986, p. 185). Por aqui, os 30 mil militantes do PCB, junto a Luiz Carlos Prestes, se dispunham a fazer o necessário pela resistência do triunfo cubano, exceto campanhas armadas (a embaixada inglesa no Brasil chegou a estimar 40 mil militantes comunistas) (GASPARI, 2002). A necessidade de apoio à Cuba por parte da esquerda era grande, devido às recentes retomadas de poder a pouco ocorridas por parte dos EUA, como, por exemplo, a frustrada tentativa de recuperação da soberania guatemalteca.

Juan Jacobo Arbenz Guzman foi legitimamente eleito como presidente da Guatemala em 1951. Ele ousou desafiar o domínio dos EUA em seu país, por meio de uma reforma agrária, o que não ia de acordo com os interesses dos EUA, já que *United Fruit Company* era dona da maior parte das terras guatemaltecas¹⁰. A tentativa de reforma agrária realizada por Arbenz resultou no primeiro grande golpe de Estado realizado pela CIA na América latina, em 1954 (IMMERMAN, 1983). É importante esclarecer que Arbenz não tinha apoio diplomático da União Soviética. No dia 5 de março de 1954, a OTAN realizou um congresso que iria tentar conter o “avanço comunista” no mundo ocidental, era a deposição de “El Chelón”¹¹. O exército e a população guatemalteca se armaram, mas a igreja organizou o apoio aos EUA e a operação da CIA batizada de PBSUCCESS inseriu na Guatemala uma série de governos militares que resultaram no assassinato de 250.000 homens e mulheres (*idem*).

Cinco anos depois do triste evento guatemalteco Cuba se alia a União Soviética. Em 1961, Kennedy se aliou com a CIA para enviar tropas e depor Fidel Castro, a mesma

¹⁰ Arbenz estatizou as terras guatemaltecas recompensando os donos com abatimentos de impostos. As terras estatizadas, todas improdutivas naquele momento foram distribuídas aos camponeses e camponesas. Porém a *United Fruit Company* exigiu 16 milhões de dólares pelas terras, uma quantia absurda na época (HIMMERMAN, 1983).

¹¹ Uma gíria para “o loiro”, era a forma como os camponeses se referiam carinhosamente a Arbenz.

equipe do projeto PBSUCCESS foi articulada. Em abril daquele mesmo ano as forças revolucionárias cubanas expulsaram da Baía dos Porcos os invasores estadunidenses. A partir daí as intenções de Castro era o sonho de “uma revolução continental que transformasse os Andes numa Sierra Maestra” (GASPARI, 2002, p. 178). Temendo que o sonho de Fidel se concretizasse, os EUA montaram uma força militar no Canal do Panamá. Nessa altura, grupos revolucionários da Guatemala, Venezuela, Peru, Colômbia e República Dominicana, já se armavam e entravam em embates com os EUA.

No Brasil, a guerrilha armada já articulava planos de derrubada do governo de Goulart. Naquele mesmo ano, 1961, o deputado Francisco Julião do PCB se hospedara em Cuba a convite de Fidel, na volta propôs uma “Reforma agrária na lei ou na marra” (GASPARI, 2002, p. 178), o deputado apoiava a guerrilha.

Em 1962, o Movimento Revolucionário Tiradentes, também apoiado por Cuba, articulou 50 guerrilheiros, porém, o projeto de insurreição foi descoberto e neutralizado pelo serviço de segurança estadunidense, o líder da Liga Camponesa foi capturado no Rio de Janeiro. Naquele mesmo ano, o PCB perdeu 900 militantes, quando antigas diferenças internas levaram um grande bloco do “partidão” a fundar o PC do B, era uma segunda força para esquerda brasileira.

Em 1963, Julião e Prestes foram recebidos por Castro, levando consigo alguns militantes que fariam um treinamento de guerrilha para a revolução no Brasil, os militantes do PCB contavam com mil submetralhadoras russas (GASPARI, 2002). Mas foi em 29 de março de 1964 que 10 militantes do PC do B foram recebidos por Mao Zedong em Pequim, tudo estava articulado: Fidel, Mao, Julião e os dirigentes do PC do B garantiriam a insurreição no Brasil com a deposição de Jango.

O que essa grande articulação internacional da Esquerda não contava era que no dia seguinte, por aqui “exército dormiu janguista e acordou revolucionário” (GASPARI, 2002, p. 45). Foi uma longa noite, que vamos tentar resumir com a ajuda da obra de Gaspari (2002). Um telefonema de Marighella para Kardec Lemme, informava que naquela noite o futuro do Brasil seria decidido, porém o secretário do PCB nem imaginava o que estava por vir: dois generais de Minas Gerais, Carlos Luiz Guedes, comandante da infantaria Divisionária/4, e Olympio Mourão da quarta região militar e da quarta infantaria tinham pressa de agir. Mourão arquitetara um golpe que chamava de *Operação Popeye*, saindo de Juiz de Fora com uma pequena tropa. Guedes trabalhava separadamente no intuito de rebelar o governo de Minas da república. A CIA já estava ciente dos dois planos no dia 30 de março, informada por um telegrama do coronel

Walters, de qualquer forma, já havia um planejamento de uma força tarefa sendo arquitetado há dez dias, a mando do economista e embaixador Lincoln Gordon, isso se deu devido ao fato de que no dia 20 março, Gordon se reuniu na Casa Branca com Dean Rusk, secretário de Estado, John McCone, chefe central da CIA e o presidente Lyndon Johnson para autorizar a formação de uma força naval que interviria na crise brasileira (*idem*). Após ouvir os planos do embaixador, o chefe central da CIA relatou que havia sido por um empresário paulista¹² que pedia a Washington um plano para abastecer de combustível as “áreas insurretas” (GASPARI, 2002, p. 61).

Nessa mesma noite de 30 de março, houve um discurso televisionado de Jango, por volta das 22 horas, ao mesmo tempo em que chegava à Washington um telegrama do consulado americano em São Paulo alertando que duas diferentes vertentes articulava um golpe contra o governo do Brasil para as próximas 48 horas, Gordon recebeu uma ligação de Rusk às 22:58, todas as embaixadas receberam ordens para manter alerta. O discurso de Jango termina. Às 23:35, Rusk telefona para Johnson, informando a inevitabilidade do golpe no Brasil nas próximas horas. Às cinco da manhã Mourão escreve em seu diário: “Eu estava de pijama e roupão de seda vermelho. Posso dizer com orgulho de originalidade: creio ter sido o único homem no mundo (pelo menos no Brasil) que desencadeou uma revolução de pijama” (GASPARI, 2002, p. 68).

Mourão desencadeou essa revolução da seguinte maneira: primeiramente ligando para o número 25-8432, do deputado Armando Falcão. Falcão por sua vez ligou para 47-1428, número de cabeceira do general Castello Branco. Castello Branco telefonou para Guedes no intuito de retardar Mourão, temendo que a coisa estivesse sendo feitas às pressas (GASPARI, 2002).

Pela manhã, por volta das nove, o aeroporto de Brasília fora fechado. Ao meio-dia, “na Avenida Brasil, principal saída do Rio e caminho para Juiz de Fora, marchavam duas colunas de caminhões. Numa ia 25 carros cheios de soldados, rebocando canhões de 120 mm, pertencentes ao Grupo de Obuses. Noutra, em 22 carros” (GASPARI, 2002, p. 73).

Instaurou-se no Brasil um regime ditatorial sangrento que durou 21 anos.

Se a reivindicação dos grupos era a democracia, também precisamos fazer um breve trabalho arqueológico no intuito de tentar investigar algumas de suas condições de

¹² Tratava-se de Alberto Byington.

emergência e suas diferentes faces, como seu belo nome corre e se define pelas múltiplas bocas da história.

O que fica são as questões que pretendemos responder a partir de nossas análises. Vamos agora a um breve esclarecimento das escolhas metodológicas que o problema proposto nos levou a adotar (capítulo 2), para em seguida passar para os capítulos 3 e 4, em que desenvolvemos as análises das apresentações realizadas no festivais; no capítulo final apresentaremos um paralelo entre as canções que nos servem de amostragem e algumas manifestações contemporâneas, para que possamos discutir a sombria semelhança entre a repressão das décadas de 1960 e 1970 e a atual configuração governamental.

2. Dos regimes semióticos aos regimes de corpos

Inúmeros trabalhos acadêmicos que abordam o tema da canção, na área dos estudos linguísticos, são produzidos anualmente, a grande maioria corresponde a estudos das letras das canções. Foi somente a partir de estudos como o de Tatit (1994) que a Semiótica da Canção passou a se debruçar em elementos da melodia, sempre em sua relação com as letras. Trabalhos mais recentes como os de Monteiro (2002), Carmo Junior (2007) e Dietrich (2008) se dedicam a estudar a produção de sentido da matéria musical, timbres, melodia, harmonia, arranjo e ritmo também se tornam objeto dos estudos semióticos. Além das análises das canções, encontram-se abaixo análises das transmissões televisuais das performances, isto é, análises das imagens produzidas pela instituição televisiva, na busca de depreender as estratégias que sustentam a relação entre a TV e o espectador, mediada também pela relação entre os artistas e a plateia.

Nossa pretensão neste trabalho é a de dar mais um passo, observar além das estruturas musicais, das letras e das performances dos artistas no palco, as condições para que as estruturas correspondentes a cada uma das quatro apresentações que nos servem como *corpus* de amostragem emergissem naquele momento específico de luta e resistência, ora como tática e estratégia de uma luta mais *reativa*, ora como uma emancipação *festiva* das relações de poder impostas pelo regime militar. A diferença principal entre a reação e a emancipação caracteriza a base de nosso problema:

- 1) O reativo é, antes de tudo, um niilista, ele se dedica à crença metafísica de um mundo mais “justo” por vir. O homem iluminista, guiado sobretudo pela vontade de verdade, decretou a morte de um deus, mas se sentiu órfão e o substituiu por outro (tão velho quanto), o alvo de sua crença passa a ser, mais fortemente, o Estado. O Estado deve prover direitos aos homens, “no dia da revolução seremos redimidos”, anula-se assim os valores do presente, do devir, para se valorar cada vez mais o adiamento da vida, do porvir. A negação da vida é a afirmação da morte;
- 2) A emancipação consiste na criação de novos valores, no constante movimento de autodestruição e renascimento que impulsiona a roda do devir: a negação da negação é o sim. A negação da morte é a afirmação da vida.

Propomos nas análises que se seguem, olhar separadamente para as letras das canções, para sua linguagem instrumental e para seus aspectos visuais, que juntos compõem as apresentações, entendendo-os como elementos constituintes de discursos de resistência política. Tal separação consiste primeiramente na afirmação da *diferença* existente entre essas materialidades, afinal o discurso musical, o discurso imagético e o discurso verbal devem ser concebidos aqui como igualmente importantes na produção de sentido dessas apresentações. Por isso, vamos tratar as apresentações como um todo de sentido formado maneira sincrética por essas diferentes linguagens.

Para realizar nossa(s) análise(s) é necessário que explicitemos aqui o percurso metodológico que nos guiará.

2.1. Dos signos verbais

Ferdinand de Saussure define, em seu *Curso de Linguística Geral* ([1916] 2012), o signo como uma entidade global com uma face semântica e uma face fonológica, isto é, o signo é a combinação entre um conceito (significado) e uma imagem acústica (significante). A existência do signo depende da coexistência de suas faces. Ambas as faces do signo estão na mente de quem fala e quem ouve. Hjelmslev revê a noção saussureana de signo. Os signos são as unidades do texto e a língua é uma rede de funções semióticas. A cada função que constitui essa rede correspondem dois funtivos. Para o linguista dinamarquês, existem quatro partes componentes do sistema semiótico: forma de conteúdo, substância de conteúdo, forma de expressão e substância de expressão, de modo que o par conteúdo/expressão é correlato do par significado/significante. A substância da expressão é o contínuo da matéria sonora já formada; a forma da expressão tem por base a distinção valorativa entre os significantes; a substância do conteúdo é a atualização do universo semântico concebido no interior de uma dada comunidade linguística; a forma do conteúdo é a diferenciação dos elementos que compõem essa substância (os significados). Deve-se levar em conta a articulação imanente entre a mobilização subjetiva do signo e o caráter social do sistema semiótico: a “forma” organiza a matéria em um processo de detenção, de individuação, de limitação:

Observa-se que o sentido não-formado assume uma forma de modo diferente em cada língua. Cada uma dessas línguas estabelece suas fronteiras na massa amorfa do pensamento, ao enfatizar valores diferentes, numa ordem diferente, coloca o centro de gravidade diferentemente e dá ao centro de gravidade um destaque diferente. (HJELMSLEV, 2013, p. 57)

O sentido não-formado (ou matéria) é formado quando trancafiado nas fronteiras limítrofes em um processo cujo produto é a substância. A distinção entre forma e substância (do conteúdo e da expressão) ficará mais clara durante nossas análises.

Posterior a Hjelmslev, e por ele influenciado, o semiótico lituano A. J. Greimas propõe como definição de texto (ou manifestação textual) toda associação que se estabelece entre PC e PE. De acordo com Barros (2005, p. 11), “a semiótica [greimasiana] tem por objeto o texto, ou melhor, procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz”.

A construção do sentido do texto, oriunda do PC, é analisada sob a forma de um simulacro, que os semióticos chamam de Percurso Gerativo do Sentido. Esse percurso opera por meio de três níveis que vão do mais ao menos abstrato. Esses três níveis são: o nível fundamental (para alguns teóricos, nível profundo), o nível narrativo, e o nível discursivo. Cada um desses níveis pode ser descrito por uma gramática autônoma, ainda que a classificação do sentido dependa de sua inter-relação.

O nível fundamental, a etapa mais abstrata e conseqüentemente mais simples, é o que abriga as estruturas fundamentais e sustenta a significação por meio de uma oposição semântica mínima, cuja sintaxe pode ser representada pelo quadrado semiótico, no qual essa oposição interage também com um eixo de implicação e um de contradição. O segundo nível desse simulacro é o nível narrativo (ou nível das estruturas narrativas), em que se organiza a narratividade a partir das relações entre os papéis actanciais de sujeito e de objeto. O nível discursivo é dotado de menor abstração e, por conseguinte, de maior complexidade; nesse nível a instância sêmio-narrativa (nível fundamental e nível narrativo) é assumida pelo sujeito da enunciação que mobiliza as categorias enunciativas (pessoa, tempo e espaço), que são discursivizadas por meio de temas ou de figuras.

A obra de Greimas e Fontanille (1993) nos apresenta alguns desdobramentos dos programas narrativos. Os cognitivo-passionais dizem respeito aos fazeres interoceptivos do actante construindo sua figura interna (psicológica, mítica, ideológica). Ao passo que, o projeto pragmático nos indica os fazeres exteroceptivos, que constituem suas relações sociais, históricas e culturais. Tais considerações nos levam, automaticamente, àquilo que os semióticos chamam de apetência. Apetência é o traço do actante que opera sua individualização, no eixo do querer. A apetência passiva e a apetência ativa determinam a relação de atração na interatividade dos actantes narrativos. A primeira diz respeito ao sujeito (aquele que quer), enquanto a segunda determina o objeto (aquele que é querido).

Este querer, quando relacionado a um fazer, é uma dinâmica linha de complementaridade que apreende diferentes modos de existência de uma mesma entidade. Assim, a partir daqui consideremos a relação entre o querer¹³ e o fazer, a continuidade de fluxo que atualiza o ato em potência, já que a conexão é a manutenção da continuidade. As máquinas¹⁴ são complementares quando há atração e reciprocidade, a potência de um complementa aquilo que o outro possui em ato. O querer se configura como a atualização do desejo expressa na figura da decisão (da conexão), que projeta a realização de um programa narrativo. O acoplamento, a potência realizada (em ato), se expressa pela performance, concebida nas práticas gestuais frente às “máquinas sociais” (DELEUZE; GUATTARI, 2010), da projeção do funcionamento da máquina pelo próprio fazer volitivo. Se o querer é a atualização da virtualidade que produz o real, é o movimento narrativo do estado atual da potência para o estado real do ato.

Deve-se considerar, porém, que a vida não é somente um ato de paixão, pois além de sermos afetados pelo mundo também o afetamos. Essa relação sujeito-objeto é, até a concretização da junção, um devir marcado pela intensidade, dependente do valor temporal que o constitui, podendo ser um choque, um desdobramento ou uma profundidade. Trata-se de uma projeção do futuro. A conjunção, então, se faz unidade, para se fazer continuidade. A partir desta “fusão”, o sujeito que se encontra em pleno devir está intimamente relacionado (passiva e ativamente) às transformações.

Em obras como a de Fontanille e Zilberberg (2001), explora-se conceitos como *devir*, *acontecimento* e *mistura* na teoria semiótica de linha francesa. Para os autores, o devir é uma constante na construção da identidade do sujeito, dentro de um espaço-tempo em que ocorre a relação sujeito/objeto. Em meio a tal construção, projetam-se três grandes predicções:

- *Intensidade*
- *Extensão*
- *Existência*

Cada uma delas apresenta uma tensão que lhe é correspondente. O tempo e os perfis sintáticos correspondem à relação evento/estado. O evento é o produto da relação entre intensidade e classema/conteúdo (2001, p.156), pois a intensidade tem como

¹³ Querer ser, querer fazer, querer querer, querer saber e saber querer.

¹⁴ Entendemos por “máquinas” não somente os corpos como também as relações múltiplas entre os corpos, tudo é máquina, já que tudo se acopla para compor, a partir da diferença, uma coletividade, um todo que exclui de si a totalidade do 1 (ver DELEUZE e GUATTARI, 2010).

constituente a observação de um sujeito que testemunha o evento, ou seja, o impacto desse evento.

A extensão, por sua vez, opera sobre a espacialidade, ela constitui o espaço abstrato em que os valores habitam. O espaço é aberto ou fechado segundo os afetos ocorridos durante tal constituição, refletindo na concentração ou ampliação desses mesmos valores. É na relação exclusividade/universalidade que a extensão é estabelecida.

A existência tem por fundamentação a relação temporalidade/mnésia, correspondente ao sujeito. A contradição lógica ser/não-ser é, segundo o devir, existencial, já que o não-ser, só pode corresponder ao outro, de acordo com o ponto de vista da alteridade radical, o que interessa a semiótica tensiva são as modulações que estão agindo entre tais polos. Importante lembrar que, dependendo da maneira como apreendemos a temporalidade, a *diferença* assume uma outra natureza. O enfoque do olhar pode tender tanto à passadificação quanto à futuridade, cada enfoque representa diferentes naturezas da apreensão temporal da própria diferença (2001):

- Predicação existencial: ser/ter sido (instauração do passado)
- Predicação alética: ser/dever ser (instauração do futuro)

Olhando para o eixo paradigmático, o devir é composto por outras três subclasses:

- *Foria (intensiva)*
- *Amplitude (extensiva)*
- *Mnésia (existencial)*

Tais subclasses tem por base a relação entre sua enunciação e as "determinações de um domínio tensivo-perceptivo" (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p.157), ao passo que a dêixis o organiza e as modulações da intensidade, extensão e existência o articula. Tais polaridades são da ordem da virtualidade.

Há, além disso, outras três operações que se configuram como mais pertinentes no que diz respeito à análise da atualização do discurso:

- *Orientação*
- *Sequencialização*
- *Segmentação*

A orientação "polariza a trajetória com valor positivo num determinado universo do discurso" (2001, p.157). A sequencialização "fixa o lugar e o número das grandezas

manifestadas na cadeia” (2001, p.157-158). A segmentação "tem como resultantes uma diferenciação e uma rítmica" (2001, p.158).

No eixo sintagmático, em suas definições amplas, a orientação descreve a relação de contradição entre a afirmação e negação dos polos, tal qual a relação entre negação e afirmação dos polos. A sequencialização é pertinente na observação da série de fluxos dos polos, ou seja, se há somente afirmação/negação contraditórias (ou vice-versa), há um encadeamento de três sequências:

[afirmação de a nega b que afirma a, negação de b afirma a que nega b]

Há algo de contágio nos afetos, um alastramento que depende da fixação do tempo discursivo. O tempo, assim, ressona em cada uma das três predicções acima descritas, variando entre vivo, neutro e lento:

- O tempo vivo em sua relação com a intensidade tem por resultado o choque, com a extensidade o acesso e com a existência a parada.
- O tempo neutro em sua relação com a intensidade tem por resultado o desdobramento, com a extensidade a expansão e com a existência a duração.
- O tempo lento em sua relação com a intensidade tem por resultado a profundidade, com a extensidade a difusão, com existência a mnésia.

As variações do tempo no devir aparecem sob a forma de uma sequência que oscila entre aceleração e desaceleração. O diálogo orientação/tempo questiona: “(i) quanto tempo demora pra passar de uma sequência à outra? (ii) quais são as forças, ou seja, as competências que permitem esse avanço? (iii) quais as resistências conhecidas?” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 160).

Para a teoria semiótica o devir é a parte do advir que corresponde ao “processo”, enquanto o sobrevir diz respeito ao “lance” e o ser ao “estado”. O que nos interessa aqui é justamente esse “processo”, já que a circularidade e a linearidade do devir remetem diretamente à diferença dos valores semióticos que se relacionam no esquema discursivo. Além disso, deve-se compreender totalmente o que distingue os dois diferentes tipos de devir apresentados pelos semioticistas: um devir é circular quando os polos extremos são idênticos; e linear quando esses polos são diferentes durante o percurso de significação. Na situação hipotética descrita acima, os polos se configurariam como eu/outro; identidade/alteridade ou autonomia/heteronomia. Enquanto a distinção entre um devir

circular e um devir linear dependeria das modulações referentes à aspectualidade, assim como suas modalizações relativas aos modos de existência do sujeito.

2.2. Dos signos musicais

A música pode ser lida por meio da função semiótica em sua articulação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo. Nossa leitura também se concentra em dois aspectos, cada um correspondente a um plano: a afetividade concernente ao PC e sua evocação concreta no PE, expressa por meio andamento e da dinâmica. Ou seja, timbre e andamento são os indícios que nos permitem investigar as estratégias expressivas no PE, enquanto evocam as estratégias enunciativas concernentes ao PC. Entendemos por “andamento”, o grau de velocidade que se produz em um trecho de uma canção, por exemplo: quando Luiz Gonzaga toca (e canta) Asa Branca, o andamento da canção é de 116 batidas por minuto, trata-se de um andamento chamado “alegre”, considerado relativamente rápido; já quando Vinicius de Moraes canta Garota de Ipanema, o andamento da canção é de 81 batidas por minuto, esse grau de velocidade é chamado “andante”, é mais ou menos a média de velocidade do andar humano, é confortável de se ouvir, pois não é nem lento e nem rápido. Dinâmica é a intensidade de um som ou um conjunto de sons, em grego “dynamos” significa “força”, a dinâmica comporta para nós uma gradação que vai do mais forte ao mais fraco. Quando falamos de “timbre”, estamos nos referindo ao que caracteriza a peculiaridade de cada som, o que nos permite diferenciar dois sons da mesma frequência, o timbre de uma flauta doce é diferente do timbre de um piano, se ambos os instrumentos tocarem um Do 6, saberei a diferença entre eles por seu timbre. Assim, o timbre do acordeom de Luiz Gonzaga é diferente do timbre do violão de Vinicius de Moraes, só sei essa diferença porque posso ouvir e distinguir os timbres.

O instrumento musical, por sua vez, pode ser entendido como uma prótese que amplia um poder fazer (CARMO JR. 2007). Há uma conexão entre homem e prótese, não se pode traçar uma fronteira entre os dois elementos, o violão, por exemplo, opera aquilo que é inato ao homem, o homem opera o devir violão e é nessa amorfa fusão que a intensidade se potencializa, não se trata mais da função social do músico, mas do desejo que se escondia, não era um fantasma, a prótese é o timbre que o executante não tem e o executante é a autonomia que falta à prótese. O violão, a guitarra, a viola, o piano, etc.,

são extensivos por serem independentes de outras próteses, conseguem executar harmonia, ritmo e melodia.

É impossível separar os três elementos que compõem a música (melodia, harmonia e ritmo), mas por uma questão didática vamos tentar focar um pouco em cada um dos três para podermos traçar um plano de análise.

2.2.1 A melodia

A Semiótica da Canção, desenvolvida por Tatit (1998) será de grande auxílio no que diz respeito às análises correspondentes à relação entre melodia e letra. Nos servimos também da teoria musical para olharmos para a relação entre melodia e harmonia e tentar apreender os efeitos de sentido advindos das justaposições de notas, contrapontos, cadências, etc., encarando a harmonização como parte estratégica dos enunciados. Tatit centra sua teoria nas análises do plano da expressão musical em duas categorias: andamento e tessitura. O andamento diz respeito basicamente à “duração” dos sons e a tessitura corresponde às alturas tonais que a melodia atinge, como vimos no tópico anterior. Uma tessitura concentrada tem durações mais curtas, enquanto a tessitura expandida tem durações mais longas. O andamento, por sua vez, pode ser acelerado ou desacelerado. O semioticista distingue três diferentes tipos de canções: as canções tematizadas apresentam tessitura concentrada e andamento acelerado; as canções passionalizadas apresentam tessitura expandida e andamento desacelerado; as canções figurativizadas apresentam elementos melódicos que se aproximam da fala, as marcas de oralidade predominam em relação às categorias de andamento e tessitura.

Há, na semiótica da canção, uma clara relação entre expressão e conteúdo: nas canções passionalizadas a tessitura denota o estado de junção entre sujeito e objeto, melodias mais verticalizadas tendem a coadunar com estados de disjunção. Em canções tematizadas, a conjunção é mais evidente. Nas canções figurativizadas, a concentração em elementos prosódicos tende a diminuir as alterações na tessitura para que se dê maior atenção ao que se diz.

Tatit apresenta uma proposição figurativa relacionada à melodia com base na relação entre a letra, a melodia e a fala. A canção é, assim, um ponto de equilíbrio entre o fazer artístico e o cotidiano. Quando falamos, construímos uma melodia utilitária que, a partir de um fluxo contínuo, auxilia a apreensão do sentido por parte do interlocutor. Mas quanto cantamos uma melodia, estamos “libertando” a forma da expressão da

imediatez do plano do conteúdo, a forma se volta para a própria forma. A performance artística da melodia musical é diferente da fala quando relacionada à investimentos estéticos que são relativamente livres da função utilitária, seu foco não é a realização de um processo cotidiano de comunicação.

A identificação de processos melódicos baseados no esquema tensivo entre os movimentos melódicos ascendentes, descendentes e suspensivos está relacionada à oposição entre continuidade e descontinuidade: as terminações melódicas ascendentes e suspensivas geram uma expectativa de continuidade, como se algo estivesse para ser concluído; as terminações descendentes geram um efeito de sentido de conclusão. Os tonemas ascendentes indicam uma cifra tensiva de continuidade, temporalidade e complementação; os descendentes indicam descontinuidade e ruptura.

A partir daí Tatit distingue aqueles três processos de estabilização melódica: a *tematização* e a *passionalização* têm uma forma melódica baseada na estabilidade, a primeira mais acelerada e a segunda mais desacelerada; a *figurativização* apresenta uma forma melódica que tende para a força entoativa, instável, mais próxima à fala cotidiana. Sendo assim as formas melódicas mais estáveis apresentam geralmente as seguintes características:

TEMATIZAÇÃO:

Andamento: concentração\rápido

Ênfase: refrão

Material fonético: consoantes

Relação s\o: sujeito possui o objeto

Modalidade: fazer

Tema: conjunção

PASSIONALIZAÇÃO:

Andamento: duração\lento

Ênfase: percurso

Material fonético: vogais

Relação S\O: Sujeito separado do Objeto

Modalidade: ser

Tema: disjunção

Um exemplo de canção que corresponde à tematização pode ser ouvido em “Garota de Ipanema” de Tom Jobim, em que a letra qualifica um personagem (“coisa mais linda”, “cheia de graça” etc.), exalta sua forma de agir (“doce balanço”). O sujeito está em conjunção com o objeto quando senti-lo em seu campo de presença é o que lhe

causa contentamento. Além disso, há ênfase no refrão, em que a tessitura se eleva consideravelmente.

A canção “A morte do vaqueiro” de Luiz Gonzaga, corresponde à passionalização pode ser ouvido em que a tristeza configura um estado afetivo interiorizado, as tensões ampliam-se em frequência e duração; há o prolongamento das vogais, um andamento lento e o tema da disjunção.

Quanto à forma melódica mais instável, um exemplo de canção que corresponde à figurativização pode ser ouvido em “Acorda amor” de Chico Buarque, em que há a presentificação de um *eu* e um *tu*, um *aqui* e *agora*. A melodia tem um quê de entoação linguística, se aproxima muito da fala. O *aqui* e o *agora* são expressos nos imperativos correspondentes à urgência concernente à situação narrada na letra (a fuga da polícia).

Tatit usa um diagrama para medir as relações tensivas que regem a produção de sentido na melodia, adotaremos esse recurso, para um eventual leitor que não esteja familiarizado com a linguagem musical em sua representação por meio de partituras, já que as “distâncias” entre as notas na pauta, isto é, a “tessitura”, não é tão perceptível na partitura, quanto é no diagrama de Tatit. Vamos a uma breve explicação de como o diagrama funciona, já fazendo uma advertência: a plena compreensão virá dos exemplos concretos, com as análises abaixo. O ocidente divide as frequências sonoras em 12 sons, chamamos esse conjunto de 12 sons de “escala cromática”. Essa escala comporta as 7 notas padrão da escala diatônica e 5 tons intermediários. Se nos basearmos na escala de Dó maior, por exemplo, temos a seguinte sequência: Dó, Dó sustenido (ou Ré-bemol), Ré, Ré sustenido (ou Mi-bemol), Mi, Fá, Fá sustenido (Sol-bemol), Sol, Sol sustenido, Lá, Lá sustenido (ou Si-Bemol), Si, cada um desses sons equivale em relação ao outro meio tom, por isso chamamos essa diferença decorrente do valor negativo entre eles de semitom. Normalmente a notação sustenido é marcada pelo sinal “#” e a de bemol por “b”. Nota-se que de Mi para Fá e de Si para Dó não existem intermediações, a causa disso é que a diferença entre elas é de meio tom, trata-se de um problema de acústica que não nos interessa aqui. Um ponto importante é que de um Dó a outro temos 1 oitava, um piano de cauda, por exemplo, tem 7 oitavas, 88 teclas contando as brancas e as pretas. No diagrama, vemos esses 12 tons ordenados da seguinte maneira:

Si	
Lá#	
Lá	
Sol #	
Sol	
Fá	
Mi	
Ré #	
Ré	
Dó #	
Dó	

Quando a letra da canção é inserida em uma melodia, ou quando uma melodia é inserida em uma letra, as sílabas cantadas correspondem, evidentemente, a determinadas notas. Nos primeiros versos de Asa Branca (uma canção conhecida de todos), por exemplo, vemos o seguinte diagrama:

Si	
Lá#	
Lá	
Sol #	
Sol	a te- ra de
Fá	dendo São
Mi	lhei rra'ar- guei- João
Ré #	
Ré	do'o- fo-
Dó #	
Dó	quan- na

A canção de Luiz Gonzaga tem uma tessitura relativamente curta, todas notas da melodia ficam dentro dos 5 tons que vão de Dó à Sol (ao todo 7 semitons). No entanto, em boa parte das canções, como é o caso das que compõem nosso corpus, a tessitura ocupa mais de uma oitava, às vezes 2 e até 3, dependendo da extensão vocal do cantor. Nesses casos vemos inserir linhas conforme a nota mais baixa e a mais alta de cada canção. Esclarecemos também que a indicação das notas à esquerda como colocamos nos exemplos acima não está presente nos diagramas que auxiliam nossas análises, já que o importante no uso dos diagramas nesta pesquisa não é o nome das notas, mas o comportamento da tessitura em termos de distância e aproximação.

Além disso, vamos usar a própria partitura da melodia para isso, pelas seguintes razões: a partitura tem a mesma exata função do diagrama no que diz respeito à praticidade, considerando que a tessitura e inclusive os semitons também são marcados na pauta; diferente do diagrama de Tatit, a partitura marca as relações espaço-temporais e a divisão de compassos, que são elementos importantíssimos na construção de sentido; as partituras das canções a serem analisadas são de fácil acesso. Porém as análises ainda serão pautadas no esquema pensado para o diagrama, dividindo as notas em um eixo horizontal, onde se encontra a relação entre continuidade e descontinuidade e as durações das vogais; e num eixo vertical onde se observa a altura das notas, sua conjunção ou disjunção com o centro tonal que, por sua vez, no caso de uma configuração mais passionalizada geralmente representa o objeto valor e, no caso de uma canção mais tematizada, geralmente representa o tema. O prolongamento vocálico reduz o andamento do fluxo contínuo e desacelera o movimento progressivo indicando estímulos somáticos de uma intensificação rítmica, o mesmo ocorre quando há um salto muito grande na tessitura marcada no eixo vertical. As canções que expressam um sentimento de falta marcada pela disjunção com um objeto valor, ou seja, as mais passionalizadas tendem a corresponder a uma modalização pelo ser. Quando há uma descontinuidade consonantal indicando uma progressão melódica mais acelerada, os motivos melódicos são mais concentrados com uma cifra tensiva mais elevada, tendendo a uma repetição temática, são canções geralmente moduladas pelo fazer.

No que concerne às canções mais figurativas, há uma compatibilidade maior entre melodia e letra que tenciona a instabilidade da fala, normalmente são canções de alto valor simbólico.

Gostaríamos de ressaltar o fato de que as canções são expressões imprevisíveis e originais e, por isso, nem sempre as classificações acima se confirmam na prática.

2.2.2. A harmonia

A música é melodia, harmonia e ritmo. Mostramos acima como a teoria de Tatit será de grande auxílio nas análises relativas aos aspectos melódicos das canções. Porém como assinala Hindemith (1949) na introdução de seu *Curso Condensado de Harmonia Tradicional*, “a prática musical encaminhou-se por sendas, pelas quais o ensino de harmonia não pôde seguir”, são essas “sendas”, a “limitação com respeito ao estilo”, a “dependência excessiva de notações: fundamentos acústicos insuficientes” (prefácio), etc.

Quando falamos de música popular e, principalmente, de significação, não dá para deixar a harmonia de lado. O que seria do samba sem harmonia, por exemplo?

A construção dos acordes é algo decisivo nas análises que seguem, por isso, precisamos aprender um pouco sobre eles, para que a leitura das análises se torne menos maçante e redundante, características que um texto acadêmico geralmente traz por si só.

As tríades são o “material” do acorde “perfeito” em suas formas mais usuais. Os nomes das notas do acorde perfeito são: “tônica” ou “inferior” para a nota fundamental; “mediante” ou “média” para a terça nota; “dominante” ou “superior” para a quinta nota. É importante deixar claro que esses nomes variam de teórico para teórico e de tradução para tradução, vamos usar aqui “tônica”, “mediante” e “dominante”, por serem as designações mais usuais dos termos. Os acordes são denominados de acordo com as suas tônicas: um acorde de dó tem por tônica a nota Dó.

Os graus (tônicas, mediantes, dominantes, etc.) são contados a partir da tônica. Por exemplo, um acorde de dó tem a tônica como grau I (dó), a mediante como grau III (mi) e a dominante como grau V (sol). Portanto, são esses algarismos romanos os graus da escala. Na escala maior: I, III e V são os acordes perfeitos maiores. Na escala menor: I, III bemol e V, “bemol” significa que o grau três deve retroceder meio tom, ou seja, deve ser meio tom mais baixo que o “normal”.

Os graus da escala maior são: I tônica, II supertônica, III mediante, IV subdominante, V dominante, VI superdominante e VII sensível. Cada grau tem sua função harmônica em termos de sentido, como veremos adiante.

Já conhecemos as tríades maiores e menores, mas falta uma observação importante que faz diferença em nossas análises: no violão, na guitarra e na viola, todos instrumentos com potencial harmônico presentes nas obras que analisamos, temos 6 ou 10 cordas (6 violão e guitarra e cinco pares de cordas na viola), às vezes o músico faz um simples acorde maior usando todas essas cordas e isso exige que algumas notas da tríade se repitam.

As tríades são mais frequentes, mas não são o único tipo de acorde que veremos. Algumas notas podem ser acrescentadas para causar determinados efeitos nos acordes, sétimas (grau VII), nonas (grau nove), sextas (grau seis), etc. Os acordes com esses “acréscimos” são acordes “dissonantes”, quanto mais notas são combinadas e acrescentadas maior a dissonância do acorde, músicos como João Gilberto raramente usam acordes com acréscimos (tríades maiores e menores). Quanto mais dissonantes, maior a tensão dos acordes. As notas de menor tensão no interior são os graus I e V da escala.

Os acordes maiores (graus I, III e V) serão indicados segundo a linguagem mais comum em teoria musical em que cada letra corresponde a um acorde:

A = Lá maior

B = Si maior

C = Dó maior

D = Ré maior

E = Mi maior

F = Fá maior

G = Sol maior

No caso de acordes menores acrescenta-se um “m” minúsculo à letra correspondente: ex. Lá menor = Am. Já em acordes dissonantes acrescenta-se o grau da escala que provoca essa dissonância (A7; Am7; A#7, etc.). Seguindo com nosso exemplo dos dois primeiros versos da canção “Asa Branca”, os acordes que os acompanha são C, F, C, G7/B e C (Dó, Fá, Dó, Sol com sétima com baixo em Si, e novamente Dó), na cifra abaixo podemos ver exatamente em que sílabas e, conseqüentemente, em que notas da melodia mudam-se os acordes da harmonia:

C		F
Quando olhei a terra ardendo		
C	G7/B	C
Na fogueira de São João		

Cada acorde entra no momento exato em que uma dada nota da melodia soa, para dar o efeito de sentido desejado.

Há a possibilidade de uma narrativa harmônica, segundo Dietrich (2008, p. 149), “um dos aspectos abordados pela harmonia das alturas é a sucessão de acordes, estes entendidos como blocos de notas que formam uma estrutura autônoma”. Pode haver, por exemplo, uma queda de expectativa que marca um acontecimento: imaginemos que uma série de acordes vem se construindo, em que cada acorde equivale ao quinto grau do acorde anterior e isso ocorra por quatro vezes, na quinta vez esperamos um acorde cinco graus mais alto, certo? Mas e se esse grau for o terceiro? Houve uma quebra de expectativa, quebrou a rotina; podemos inclusive dizer que um pacto fiduciário foi quebrado.

Isso nos faz lembrar das cadências, em teoria musical, “cadência” é uma série de acordes ou intervalos que finalizam uma série ou uma música. Fazendo uma analogia com

a nossa área, a língua, uma cadência fraca equivale a uma vírgula, uma cadência forte equivale a um ponto. A teoria musical reconhece diferentes tipos de cadência: a cadência perfeita de um lado e as imperfeitas de outro. Uma cadência perfeita é aquela em que gera um efeito de sentido de perfeição, finalização da frase, ela sempre termina na tônica ou na dominante, que, em termos semióticos, são as de menor tensão, para nossas análises observamos que, no caso de um violão ou uma guitarra, a nota mais aguda do acorde deve ser a tônica para formar uma cadência perfeita. A cadência imperfeita tem a nota mais aguda do acorde terminando em terça ou em quinta (V). A cadência de engano causa o efeito de sentido de que a música foi interrompida, ela finaliza o acorde na sexta (VI). A cadência suspensiva causa o efeito de sentido de uma vírgula, uma suspensão, por terminar e se colocar em qualquer grau possível da escala.

As cadências podem ser para nós uma homologação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo “fundada na categoria aspectual de perfectividade” (CARMO JR, 2007, p. 174). A aspectualização é definida por Greimas e Courtés (1983, p. 314) como:

(...) A disposição, no momento da discursivização, de um dispositivo de categorias aspectuais mediante as quais se revela um actante observador. Esse procedimento parece ser geral e caracterizar os três componentes, que são a actorialização, a espacialização e a temporização, constitutivos dos mecanismos de debragem.

Em linguística, o aspecto é o ponto de vista sobre a ação, a introdução de um actante observador por parte da teoria semiótica determina quem tem esse ponto de vista. Sem a presença do observador não há categorias aspectuais, trata-se da apreensão do fazer, enquanto ação, no momento em que se ele se converte em processo (GREIMAS; COURTÉS, 1983). Quando estamos tratando da aspectualização temporal, são os semas de duratividade, pontualidade, incoatividade, terminatividade, perfectividade ou imperfectividade que caracterizam esse processo¹⁵.

No eixo sintagmático, os semas de incoatividade, duratividade e de terminatividade são juntos uma categoria aspectual (BARROS, 2001). É importante nos lembrarmos de que, partindo do ponto de vista sintagmático, a pontualidade marca início e fim dos processos:

¹⁵ Tais semas dizem respeito à aspectualização da relação entre o ator e o tempo e não entre ator e espaço.

Incoativo (pontual) → durativo (contínuo ou descontínuo) → terminativo (pontual).

No eixo paradigmático, os semas¹⁶ duratividade fazem parte da categoria duratividade/pontualidade, outra categoria no mesmo eixo é a categoria de perfectividade/imperfectividade.

Duratividade – continuidade (aspecto iterativo) vs. Descontinuidade (aspecto durativo)

Pontualidade – incoatividade (aspecto incoativo) vs. Terminatividade (aspecto terminativo)

A relação da aspectualização com as cadências vai se tornando mais clara durante as análises, mas a importância desse conceito para nós está no fato de que, para pensar as modulações do devir, precisamos pensar a aspectualidade e suas aproximações com o fluxo, o que está relacionado com as modalizações: querer, dever, saber ou poder manter o fluxo.

O importante para nós é saber distinguir a conjunção do sujeito com a tônica, já que consideramos a tônica como a “lei”, a ordem coercitiva que rege a harmonia como um destinador manipulador. Portanto, o que vamos observar, mais por uma adaptação teórica do que por um apego fiel à teoria musical, é a nota soprano do acorde, a mais aguda que soa quando três ou mais notas soam simultaneamente: como explicitado acima, sua conjunção com a tônica representa sempre um dever, sua disjunção um querer, sua não conjunção um poder e sua virtualização um saber. Sendo assim, a pontualidade está relacionada ao dever e a duratividade ao poder; a terminatividade ao saber e a incoatividade ao querer, conforme Monteiro (2002).

Essas categorizações não são, nem podem ser fixas, a música é um elemento que não costuma e não deve se render às estruturas. Estamos tratando aqui de canções que representam grandes rupturas no que diz respeito às formulas, por isso, nossas expectativas de encaixar suas estratégias enunciativas e narrativas em “caixinhas” nem sempre serão atendidas.

¹⁶ Unidade de significação.

2.2.3. O ritmo

O ritmo não é só um elemento musical, mas um elemento da vida, ele conduz nossos corpos, nossas ações e nosso pensamento, ele conduz a natureza e o movimento ininterrupto de tudo o aquilo que podemos imaginar existir. Ele é inclusive parte essencial da linguagem.

Em música o ritmo é um elemento temporal de organização. Para nós um elemento de duração e intensidade, que só pode ser percebido na oposição entre som e silêncio. A pulsão rítmica será medida por nós quase sempre em aspectos relacionados ao andamento, que garante a coesão do sistema rítmico, e com os fluxos de continuidade e descontinuidade. O ritmo também nos revelará elementos de tematização e passionalização das canções, por exemplo, na ocorrência da variação dos cronemas (longo/breve).

O fazer gestual inerente à fusão músico/prótese traduz a intensidade prosódica da enunciação por meio da dinâmica. Esse tipo de elemento costuma estar descrito na partitura (forte, piano, fortíssimo, pianíssimo, etc), trata-se de uma predominância do sensível sobre o inteligível, diferente do andamento e da tessitura, que são recursos extensivos, isocrônicos.

A dinâmica cria saliências que oscilam entre forte (relaxado) e fraco (tenso) em torno da métrica inerente à tessitura. Aceleração e desaceleração se revezam e se intercalam na dinâmica para enunciar o estado de alma do intérprete, trata-se de uma heterocronia.

O andamento é um outro importante elemento caracterizante da expressão, diz respeito ao grau de velocidade do compasso. A valoração do andamento nos permite fazer uma discretização categorial entre aceleração e desaceleração, evolução (tempo expandido) de involução (tempo concentrado).

Para adequar a teoria ao nosso *corpus* é necessário recorrer às seguintes categorias discretas da expressão, que desenvolveremos a partir das categorias pensadas por Carmo Junior (2009):

Tonemas - grave e agudo

Dinamemas - forte e fraco

Cronemas - longo e breve

Cada uma dessas categorias foi útil nas análises dos enunciados musicais. Elas ajudaram, ainda que nem sempre apareceram de forma explícita, a encontrar efeitos de

sentido em cada seguimento de notas em suas relações com as letras e as *performances* no palco.

As análises relativas à tonalidade, andamento e dinâmica explicitarão de forma mais clara ao leitor os modos como os conceitos, noções e percursos descritos acima foram aplicados em nossas investigações.

2.3. Da materialidade visual

Para as análises da materialidade visual manifesta no *corpus*, pretendemos abordar cada imagem e gesto como um enunciado, uma atividade significativa. Antes de tudo, o festival foi um programa de TV e isso será considerado em nossas análises. A relação da instituição televisiva com o público externo, mediada pela relação dos músicos com plateia, será observada a partir das estratégias enunciativas. Usando a semiótica tensiva, a semiótica do discurso e a semiologia como bases teóricas, apreenderemos como semas a fisionomia, a postura e as atitudes corporais.

Nossas análises serão guiadas por algumas categorias plásticas que determinam a relação semissimbólica entre a forma da expressão visual e a forma do conteúdo (FLOCH, 1985). Essas categorias são a *topológica*, a *eidética* e a *cromática* (*idem*). Não se deve, no entanto, associar diretamente as categorias visuais ao semissimbolismo, pois o semissimbolismo é apenas uma das maneiras de mobilizar as categorias em relação ao seu conteúdo, mas não a única adotada em nossas análises.

A categoria topológica nos ajuda a discretizar no plano da expressão relações como, por exemplo, alto *vs.* baixo, que no plano do conteúdo podem ser interpretados por meio de relações semânticas como liberdades *vs.* opressão ou superioridade *vs.* inferioridade, dependendo do sentido que a imagem produz e do contexto em que se insere. Na categoria eidética, por exemplo, podemos ter articulações entre simetria e assimetria, paralelo e rede, etc., que, em uma relação semissimbólica, podem ser associadas a oposições semânticas em qualquer um dos níveis do percurso gerativo. O mesmo ocorre com a categoria cromática, que trata da relação semissimbólica relacionada às cores. Nossas análises estarão relacionadas às gradações tensivas, as categorias eidéticas e cromáticas podem, segundo Pietroforte (2008, p. 113), ser sistematizadas em uma relação formal entre continuidade e descontinuidade.

A semiologia nos auxiliará na relação entre o corpo, a história e o poder, e seus impactos sobre o espectador. Coletaremos indícios no intuito de compreender um pouco

da relação supracitada. Considerando o contexto histórico em que as apresentações que compõem nosso *corpus* ocorreram, há algo nos gestos, atitudes, nas vestimentas, expressões, etc., que provavelmente denota a participação *passiva*, *reativa* ou *ativa* do artista dentro da conjuntura que atravessa. Dessa forma, pretendemos depreender os programas de verdade criados pela instituição televisiva, para que possamos investigar como se sustentam as estratégias de produção da subjetividade do telespectador.

Dada a breve apresentação de nosso problema teórico e das escolhas metodológicas que nos auxiliaram nas análises que se seguem, vamos, finalmente, às investigações propostas.

3. A antropofagia e os dentes elétricos dos canibais

Dividimos as investigações a seguir em dois blocos de duas canções cada: as quatro finalistas do Terceiro Festival da Canção Popular Brasileira: as duas canções tropicalistas, “Domingo no Parque” de Gilberto Gil, segunda colocada na classificação geral, e “Alegria Alegria” de Caetano Veloso, quarta colocada na classificação geral, compõem nosso primeiro bloco; enquanto as canções da MMPB: “Ponteio” de Edu Lobo e Capinam, primeiro lugar na classificação geral, e “Roda Viva” de Chico Buarque de Holanda, terceiro lugar na classificação geral, compõem nosso segundo bloco. Realizamos essa divisão no intuito de evitar confusões nas distinções ideológicas dos grupos e de que nosso percurso seja o mais claro e coeso possível. Começaremos, assim, pelas investigações das canções tropicalistas.

As canções tropicalistas causaram grande alarde durante suas respectivas apresentações no festival. Segundo Favoretto:

Em outubro de 1967, quando *Alegria, alegria e Domingo no parque* foram lançadas no III Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record de São Paulo, não se apresentavam como porta-vozes de qualquer movimento. Contudo, destoavam das outras canções por não se enquadrarem nos limites do que se denominava MMPB (Moderna Música Popular Brasileira). Ao público consumidor desse tipo de música – formado preponderantemente por universitários – tornava-se difícil reconhecer uma postura política participante ou certo lirismo que davam a tônica à maior parte das canções da época (...) que associavam a “brasilidade” das músicas dos festivais à carga de sua participação político-social (2000, p. 19-20).

Recebidas sob vaias, as canções conseguiram arrancar o segundo e quarto lugares. Em um ensaio sobre a canção tropicalista, Augusto de Campos comenta a estranha recepção do movimento estudantil: “desde quando música tem carteira de identidade? Qual a nacionalidade de Stravinsky: russo, francês, americano ou simplesmente humano?” (1968, p. 160). Hoje, mais de cinco décadas depois, a canção tropicalista é quase que unanimemente aceita pelo público e principalmente pelo militante brasileiro. As análises que seguem mostram o que há de tão revolucionário, a ponto de assustar o ouvinte, nas canções que tropicalistas apresentadas naquela noite.

3.1. O berimbau, a guitarra, o violão: máquinas de guerra

Gil, casado na época com Nana Caymmi, estava na casa de um ilustre amigo do sogro, o pintor Clóvis Graciano¹⁷, que naquele período residia em São Paulo. O jovem casal admirava os quadros do artista plástico e tinham com ele uma agradável conversa sobre Dorival Caymmi (pai de Nana e sogro de Gilberto) e a Bahia (CALADO, 2017). Ao voltar para o hotel Danúbio, Gil não conseguia dormir, a conversa ainda reverberava em sua cabeça. Foi quando ele resolveu tomar nas mãos violão, papel e caneta para compor uma canção para o festival de 67.

Segundo Calado (2017), o jovem compositor não tinha um método específico para compor suas canções, na maioria das vezes escrevia primeiro a letra, para depois colocar a melodia e a harmonia, porém, às vezes, recebia uma letra de algum parceiro, então, o método era diferente. No caso de “Domingo no Parque”, foi tudo de uma vez, letra, melodia e harmonia, a conversa que havia ocorrido mais cedo o deixara inspirado.

Nada mais baiano que uma roda de capoeira, nada mais popular que o estilo do velho Caymmi, o motivo rítmico melódico estava aí. Mas Gil queria algo diferente, para afrontar o nacionalismo da MMPB que nos últimos tempos havia causado tanto prejuízo e dor de cabeça, foi então que algumas ideias apareceram: usar uma estrutura de pergunta e resposta, envolvendo três personagens principais em uma tragédia típica das ruas de Salvador; usar recursos cinematográficos, como a fusão de montagens paralelas que via nos filmes de Eisenstein (CALADO, 2017). Passadas duas horas a canção estava pronta. Mas a ideia mais confrontadora ainda estava por vir.

Quando soube que sua canção estava classificada para o festival, duas semanas depois de compor, Gil tinha a intenção de convidar o recém-formado *Quarteto Novo* para acompanhá-lo na apresentação. Quando Gil disse que queria uma guitarra elétrica para fazer algo na linha dos Beatles, misturado ao afoxé baiano e aos toques de capoeira, o quarteto negou imediatamente (CALADO, 2017), com ressalvas do baterista Airto Moreira, que parecia mais aberto, baterista do qual vamos falar um pouco mais adiante.

Gil ficou abatido com a reação dos músicos do *Quarteto Novo* e relatou o episódio a seu amigo, o maestro Rogério Duprat. O maestro tropicalista encontrou a solução: “Calma, Gil. Eu conheço uns meninos muito bons, que costumam se apresentar na tv. Eles se chamam *Os mutantes*.” (CALADO, 2017, p. 123). Caetano Veloso conta que ao conhecer *Os mutantes*, Gil ficou impressionado com o talento dos três adolescentes

¹⁷ Pintor de Araras, interior de São Paulo, um dos grandes nomes da pintura modernista no Brasil.

paulistas: “são meninos ainda, e tocam maravilhosamente, sabem de tudo, parecem mentira” (VELOSO, 1997, p. 171). O fato é que a parceria era perfeita, ninguém mais afeito à mistura e ao experimentalismo, em suma, ao novo que *Os mutantes*.

Quanto à orquestração, o maestro Julio Medaglia já havia começado a compor o arranjo orquestral de “Domingo no Parque”, porém foi convidado para participar do festival como jurado e teve que abandonar o projeto, indicando a Gil, o próprio maestro Duprat para dar continuidade ao trabalho (CALADO, 2017). Duprat e Medaglia eram amigos de longa data, durante aquela década, iam muito juntos à Alemanha para assistir aos cursos ministrados por Stockhausen e Boulez, inclusive, lá conheceram Frank Zappa, que na época ainda não era o famoso guitarrista do The mothers of invention. Duprat seria a terceira peça que daria o encaixe perfeito na máquina desejante chamada “Domingo no Parque”, o maestro era muito afeito a experimentações, costumava dizer que “a música acabou” (CALADO, 2017, p. 125), pois os modos canônicos de se fazer música não o interessavam mais, ele queria fazer o novo, por isso, denominava-se como o “anti-músico”. Tudo estava pronto, agora era só chegar a noite de 21 de outubro e revolucionar a música popular brasileira.

Porém, quando essa noite chegou, Gil “se escondeu embaixo dos cobertores” (VELOSO, 1997, p. 179) em seu quarto no Hotel Danúbio, tinha uma febre repentina e se recusava a ir ao teatro. Caetano tentou convencê-lo a ir, depois Nana Caymmi, depois seu amigo Guilherme Araújo, ninguém conseguiu. Quando o festival já estava ao meio das apresentações, o diretor geral da TV Record, Paulinho Machado de Carvalho, chegou ao Danúbio e conseguiu levá-lo ao teatro a tempo. Caetano Veloso relata ainda que:

Muito pouco ele se dispôs a falar sobre isso nos dias e meses subsequentes. Mas, com toda insegurança íntima de homem que mudava de vida, saía de um casamento e sabia-se responsável por uma espécie de revolução, Gil deixou escapar, breve e vagamente, o sentido de uma angústia que um ano depois, quando consequências terríveis se presentificaram, ele soube ou pode articular melhor: “eu sentia que nós estávamos mexendo com coisas perigosas” (VELOSO, 1997, p. 180).

Foi a partir daí que nasceram o movimento tropicalista, Os mutantes, e o que, junto às peças de Villa Lobos na Semana de Arte Moderna e à batida criada por João Gilberto, pode ser chamado de uma das maiores revoluções musicais do século XX no Brasil e talvez no mundo.

3.1.1. Análise da letra

*o amor pode ser um anjo, mas se assim for,
trata-se de um anjo armado.*

Hardt e Negri

*O rei da brincadeira
Ê, José!
O rei da confusão
Ê, João!
Um trabalhava na feira
Ê, José!
Outro na construção
Ê, João!...*

*A semana passada
No fim da semana
João resolveu não brigar
No domingo de tarde
Saiu apressado
E não foi pra Ribeira jogar
Capoeira!
Não foi pra lá
Pra Ribeira, foi namorar...*

*O José como sempre
No fim da semana
Guardou a barraca e sumiu
Foi fazer no domingo
Um passeio no parque
Lá perto da Boca do Rio...*

*Foi no parque
Que ele avistou
Juliana
Foi que ele viu
Foi que ele viu Juliana na roda com João
Uma rosa e um sorvete na mão
Juliana seu sonho, uma ilusão
Juliana e o amigo João...*

*O espinho da rosa feriu Zé
(Feriu Zé!) (Feriu Zé!)
E o sorvete gelou seu coração
O sorvete e a rosa
Ô, José!
A rosa e o sorvete
Ô, José!*

*Foi dançando no peito
Ô, José!
Do José brincalhão
Ô, José!...*

*O sorvete e a rosa
Ô, José!
A rosa e o sorvete
Ô, José!
Oi girando na mente
Ô, José!
Do José brincalhão
Ô, José!...*

*Juliana girando
Oi girando!
Oi, na roda gigante
Oi, girando!
Oi, na roda gigante
Oi, girando!
O amigo João (João)...*

*O sorvete é morango
É vermelho!
Oi, girando e a rosa
É vermelha!
Oi girando, girando
É vermelha!
Oi, girando, girando...*

*Olha a faca! (Olha a faca!)
Olha o sangue na mão
Ê, José!
Juliana no chão
Ê, José!
Outro corpo caído
Ê, José!
Seu amigo João
Ê, José!...*

*Amanhã não tem feira
Ê, José!
Não tem mais construção
Ê, João!*

*Não tem mais brincadeira
Ê, José!*

*Não tem mais confusão
Ê, João!...*

*Êh! Êh! Êh Êh Êh Êh!
Êh! Êh! Êh Êh Êh Êh!
Êh! Êh! Êh Êh Êh Êh!
Êh! Êh! Êh Êh Êh Êh!
Êh! Êh! Êh Êh Êh Êh!...*

A canção de Gilberto Gil, já foi investigada a partir das lentes da teoria semiótica: em *Análise Semiótica Através das Letras*¹⁸, Tatit (2001) realizou uma competente e didática análise que, por sinal, nos vale de grande ajuda no que diz respeito ao problema central deste trabalho. Recorremos aqui às interpretações desse grande teórico para aceitá-las e/ou questioná-las de acordo com nossas próprias análises. Nossa análise busca mais especificamente olhar para o problema da resistência política, ao contrário da análise supramencionada, que, por sua vez, visa a elementos mais estruturais relacionados ao texto. Começamos, portanto, com uma análise do percurso gerativo do sentido na letra, em que recorreremos, conforme se fizer necessário, ao plano de expressão.

Uma estratégia enunciativa que nos chama a atenção é o uso dos blocos descontínuos. Em “Domingo no parque” a forma da expressão corresponde a uma organização da matéria que se distribui em fragmentos. Tal fragmentação parece ocorrer a partir de uma formalização que se cristaliza na relação entre predicados verbais e predicados nominais em que as imagens fixas se alternam e, constantemente, criam um efeito de movimento: a série de imagens, que compõe essa descontinuidade, é algo que remete ao discurso cinematográfico. Esses blocos são construções sintáticas isoladas; é isso que garante uma coerência semântica no discurso descontínuo. A construção narrativa por meio de uma relação entre *movimento* e *duração* é o que aproxima a narrativa imagética (fanopaica) da letra à narrativa cinematográfica, a predominância figurativa projeta imagens que se substituem constantemente, como uma espécie de filme. A primeira estrofe da letra apresenta os atores (João, José) à medida que a tensão aumenta.

Os dêiticos apontam para uma debreagem actancial enunciativa. Um *ele* se alterna entre dois atores (João e José) para causar um efeito de sentido de imparcialidade do enunciador advindo da objetividade. Ou seja, essa alternância divide os enunciados que

¹⁸ Assim como “Domingo no Parque”, outra canção que compõe nosso corpus está presente no volume de Tatit (2001): Alegria, alegria.

se referem a um e outro separadamente, o que colabora com o efeito cinemático produzido pelos enunciados, ao criar quadros separados.

Os dêiticos temporais indicam ora um passado, por meio dos verbos “trabalhava”, “foi”, “resolveu”, “sumiu”, “viu” e “avistou” que aparecem no pretérito imperfeito e no pretérito perfeito do indicativo, ora um presente indicado pelo verbo “é”. A alternância entre debreagem temporal enunciativa e enunciativa colabora para um efeito de sentido de presentificação dos eventos, como se as imagens evocassem um evento que se desenvolve no momento mesmo do enunciado (agora), como se fosse um evento corriqueiro que ocorre o tempo todo, que faça parte do cotidiano da configuração espaço-temporal em questão. O espaço é definido por ancoragens: “Ribeira” e “Boca do rio”¹⁹, porém os eventos ocupam múltiplos lugares que se apresentam como signos indiciais do “parque”, causando um efeito de sentido cinético. Enquanto que na categoria de tempo algumas figuras são: “semana passada”, “fim de semana”, “domingo de tarde”, o espaço é recoberto por figuras como: “feira”, “construção”, “ribeira”, “parque”, “boca do rio” e “roda gigante”, tais figuras contribuem para o efeito cinético, além de situar espacialmente o ouvinte, além disso, dão um efeito de cotidianidade, já que o que é cotidiano na configuração espaço-temporal não necessariamente coincide com aquilo que é cotidiano na rotina dos atores, pois, como sabemos, a rotina será quebrada.

As figuras de pessoa nos apontam três atores, dois principais (João e José) e um secundário (Juliana). Algumas figuras indicam diretamente o estado de alma desses atores: “rei da brincadeira” funciona como perífrase para José e “rei da confusão” é uma perífrase para João. Tais designações compõem um elemento que vai causar uma grande quebra de expectativa no enunciatário.

Ao contrário do que parece até agora, José é o sujeito do ressentimento e João é o sujeito movido por afetos eufóricos. Tanto José, quanto João são sujeitos do querer, porém o ressentimento transforma José naquele que busca interromper os programas narrativos dos demais sujeitos, segundo Fiorin:

O ressentimento é a paixão dos impotentes, dos fracos. Se fosse dotado da modalidade forte do poder fazer, o ressentido poderia vingar-se dos que não fizeram o que ele cria que deveriam fazer-lhe, poderia “dar-lhes o troco”. No entanto, sobra-lhe apenas o desejo de vingança, o querer fazer mal a alguém. O ressentido é o vingativo que recalca seu desejo de vingança. Resta-lhe uma cólera contida. Trata-se de um sujeito frágil, que se coloca na defensiva. **Apesar de recalcado, o ressentimento manifesta-se, expressa-se, exterioriza-se em certas condutas, num dado estado de humor e em determinados**

¹⁹ Ambos são bairros de Salvador.

comportamentos. É preciso reequilibrar as paixões. Como pode o ressentido fazer isso se não pode reagir fortemente à “ofensa” recebida, aplacando, assim, o sentimento da injúria ou do agravo? (FIORIN, 2007, p. 16, grifo nosso)

O ressentimento de José, “apesar de recalçado”, exteriorizou na conduta agressiva que veremos adiante. O recalque não dura por muito tempo, é como uma linha de costura acorrentando um tigre.

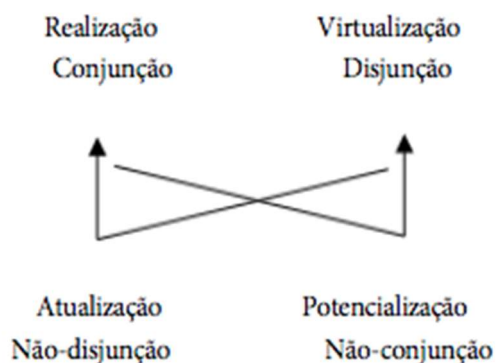
A alegria acompanhada da ideia de uma causa exterior produz o afeto *amor*. Ou seja, o sujeito tem a imagem do corpo que lhe afetou e tem consciência da alegria, o objeto se isola do encadeamento de determinações da natureza. O amor é um esforço para conservar a causa da alegria. Esse amor é um afeto que envolve uma *ideia inadequada*²⁰, uma imagem que produz a ideia, mantendo o sujeito ignorante. A tristeza²¹ acompanhada da ideia de uma causa exterior produz o afeto que, a partir da frustração e do descontentamento, opera uma transformação no estado patêmico do sujeito: a cólera (GREIMAS, 1983). A cólera é um esforço para destruir o objeto que é a causa da tristeza, para deixar de imaginar a presença do corpo que lhe afetou de tristeza, é o esforço por expulsar. Para encolerizar necessariamente se está triste, assim como o amor depende necessariamente da alegria. Um mau encontro não implica que haja um sujeito mau, o acontecimento de onde esse encontro deriva é que propiciou algo de deteriorante. O problema em relação ao amor e ao ódio é que, normalmente, ficamos presos aos seus efeitos, ligando-os a causa imaginária. Inclusive podemos ligar a causa da tristeza a um mesmo objeto que já amamos. Se os sujeitos são resultado dos afetos e das afecções, há um conjunto de forças em conflito: “forças ativas” ou “reativas” (NIETZSCHE, 2011), o sujeito guiado por forças reativas tende a depender da impotência alheia para alimentar as próprias paixões disfóricas, pois ele crê em uma linha de causalidades baseada na falsa premissa, sua incapacidade de saciar o querer decorre da ação do outro (o sujeito “ativo”). Assim, o sujeito tomado pela cólera procura um valor transcendente para que se apegue: um desfecho para sua paixão disfórica, na crença de que esse afeto insaciável encontra

²⁰ A “ideia inadequada” aparece em Spinoza como um efeito que, em oposição à “ideia adequada”, causa um julgamento equivocado a partir de afecções que afetam um corpo. “Cada um, de acordo com a disposição de seu corpo, formará imagens universais das outras coisas. Não é de surpreender que, dentre os filósofos que pretenderam explicar as coisas naturais exclusivamente pelas imagens das coisas, tenham surgido tantas controvérsias” (SPINOZA, 2007 - Ética, parte II, prop. 40) – diz o pensador luso holandês.

²¹ Tratamos da *alegria* e da *tristeza* aqui como “afetos primários” de onde derivam outros afetos, recorremos para isso a Spinoza (2007). Desses afetos primários decorrem outros afetos, por exemplo, a *cólera* que decorre (ainda que indiretamente) da *tristeza* e o *contentamento* que decorre da *alegria*. O outro afeto primário é o *apetite* de onde decorre a *potência do querer (conatus)* (SPINOZA, 2007).

alguma satisfação na interrupção da ação daquilo que em relação a si constitui um antissujeito.

José é o sujeito colérico, e sua cólera provém do ressentimento. Vamos ver por que: José, o dócil trabalhador da feira tem seu estado de alma alterado por um afeto disfórico (ver Juliana na roda gigante com o amigo João) que, em um primeiro momento, lhe encheu de tristeza, considerando que o sujeito queria ter algo que não poderia ter, a possibilidade de uma mudança de estado que lhe conferiria a conjunção com o objeto valor (discursivizado pela figura “Juliana”) lhe foi negada. É nesse momento que José é tomado pela cólera, quando seu desejo é regido por uma lógica concessiva, ele quer ter apesar de não poder ter, afinal a oposição se estabelece, propriamente, na relação entre o amor e a posse, isto é, entre a conjunção, a realização e a plenitude em relação com a não-conjunção, a potencialização e a perda²²:



A partir de agora nos referimos a José como Sujeito 1 e a João como Sujeito 2. A espera fiduciária foi rompida gerando a cólera, o Sujeito 1 é tomado por um querer que o Sujeito 2 lhe atribua o objeto que tem valor para ambos, ele crê que o outro deve fazê-lo, a tensão gerada pela incerteza da realização da virtualidade esperada é o que gera o acontecimento final, a sanção ao Sujeito 2. O fato de o Sujeito 2 ser “amigo” do Sujeito 1 intensifica ainda mais o sentimento de injustiça, considerando que se o Sujeito 1 e o Sujeito 2 mantêm laços afetivos, as chances de o Sujeito 1 se sentir triplamente traído (pelo objeto valor, por Sujeito 2 e pelo próprio desejo) aumentam consideravelmente. A frustração é o que confere o descontentamento que potencializa a cólera que levará o Sujeito 1 a interromper o programa narrativo do Sujeito 2.

Greimas (1983) fala da paixão da cólera, em que o sujeito se sente injustiçado por um “direito” imaginado por ele mesmo que lhe foi tirado, passando por um percurso

²² O quadrado abaixo foi retirado de Tatit (2001, pp. 170, 177, 190).

que vai da frustração ao descontentamento e do descontentamento a agressividade, Ditché, Fontanille e Lombardo (2005, p. 74) ampliam esse percurso: a partir da rivalidade e da exigência temos a seguinte equação: “confiança → espera → frustração → descontentamento → agressividade → explosão”, tal paixão complexa envolve a “impaciência” do sujeito frustrado, além de afetos como “aflição”, “ressentimento”, “ódio”, “agitação”, “desespero”, “despeito”, “vingança”, “inquietação” e “revolta”. Vemos claramente esse percurso no desfecho narrativo que envolve o Sujeito 1 como apaixonado, a figura de “Juliana” discursiviza seu objeto valor: a exclusividade afetiva, e o Sujeito 2 como antissujeito.

Considerando que o pacto entre o Sujeito 1 e seu objeto (José → Juliana) é uma imagem ilusória criada por esse mesmo sujeito (“Juliana seu sonho uma ilusão”...), podemos dizer que se trata de uma “ideia inadequada” (SPINOZA, 2007, p. 109). As ideias inadequadas não passam de signos (imagens) que são fantasiadas e indicam um estado de impotência do corpo afetado subtraindo-o à mera marca do afeto (SPINOZA, 2007, II, 16; 17), esse concebe a ideia (do mesmo afeto) como causa da sua impotência. No nosso caso, no afeto *sufrido* pelo Sujeito 1, sua coerência passional é deteriorada por um Sujeito ativo, dotado de uma “ideia adequada” (SPINOZA, 2007, II, 40; 49), já que o Sujeito 2 age de acordo com um afeto gerado pelo próprio fazer (ativamente). O que à primeira vista parece ser uma rivalidade que envolve sujeitos que estão em uma busca similar pelo mesmo objeto se converte em algo mais complexo.

Em sua análise dessa mesma letra, Tatit (2001) chama a atenção para o fato de que os programas narrativos do Sujeito 1 e do Sujeito 2 são até certo ponto idênticos, ambos são movidos por um querer que lhes confere competência para realizar a ação de ir ao parque, são endogenamente modalizados, por isso a pressa indicada nos verbos “sumiu” e “saiu” (“apressado”). Além disso, compartilham de um mesmo objeto.

Há uma condição fatídica que liga sujeito e objeto quando olhamos a narrativa a partir de seu polo extensivo, a disjunção exclusiva. O “ou...ou...” rege a ação do Sujeito 1 que, por sua vez, descarta a possibilidade de uma síntese disjuntiva ou de síntese conectiva que anulariam a necessidade de haver um terceiro excluído. Ou seja, o sujeito quer exclusividade pelo objeto valor e tal exclusividade é, para ele, tão ou mais forte que a volição que move o programa narrativo de base, a privação do outro se sobrepõe temporariamente até mesmo à possibilidade da aquisição, já que o sujeito encara tal programa de uso como indispensável para sua conjunção com o objeto valor. Nota-se,

assim, que seu desejo não se dirigia tão somente ao objeto, mas à exclusividade conjuntiva, isto é, a posse, idealizada.

Aproveitando o gancho, pedimos licença aqui para um pouco de ousadia no intuito de fazer um questionamento teórico: pode haver um objeto de desejo apartado da própria imanência do desejo em si? Pode parecer uma questão puramente filosófica, mas trata-se de uma questão que impacta diretamente em nosso problema inicial. A filosofia cartesiana (aparentemente hegemônica no ocidente) e a psicanálise lacaniana normalmente concebem o desejo como algo extraído de uma relação com um objeto, ou com a falta dele, mas, tendemos a pensar que nunca desejamos um objeto, sempre desejamos um conjunto, um bom afeto que garantirá nossa coesão enquanto *ser*. Por exemplo, o Sujeito 1 não deseja o objeto valor sozinho, ele deseja um estado de coisas e um estado de alma idealizados, em uma multiplicidade de afetos e paisagens em que o objeto valor está presente. O desejo direcionado a um único objeto se enfraqueceria com a conjunção, desejar é sempre construir um agenciamento, uma multiplicidade de afetos. O desejo da conjunção exclusiva relacionado à alteração de estado por parte de Sujeito 1, que desencadeou a “necessidade” de sua ação de interromper o percurso de Sujeito 2, nos mostra que seu objeto valor era um ideal de exclusividade relacionado a esse mesmo objeto e não somente o objeto em si.

O ciúme é um afeto que toma o Sujeito 1 logo em seguida do ressentimento. O objetivo do Sujeito 1 é agora anular o programa do Sujeito 2 que impossibilita uma mudança de estado. A ação do Sujeito 2 somente intensifica o desejo do Sujeito 1. Esse ciúme decorre de um outro afeto, o ciúme que, segundo Greimas e Fontanille (1993) compartilha do mesmo dispositivo de base que a inveja. O ciúme configura a rivalidade entre os sujeitos ao passo que o objeto é como que deixado em segundo plano por um momento de ira, afeto figurativizado pelo signo qualitativo “vermelho” que remete diretamente a sangue. O ciúme se apresenta sob uma configuração modal em que o sofrimento do Sujeito 1 devém do poder do Sujeito 2, ou seja, ao ser afetado sensivelmente pela conjunção entre Sujeito 2 e o objeto, ele se vê afastado da relação de junção, ele é o terceiro excluído.

Há ainda um outro afeto que potencializa a ação do Sujeito 1: a esperança. A esperança aparece aqui como um afeto disfórico quando o Sujeito 1 espera um pacto fundamentado em dados imaginários. O Sujeito 1 crê, a partir de uma projeção totalmente subjetiva em um contrato intersubjetivo, que, se conseguir impossibilitar o fazer do Sujeito 2, lhe será conferido um poder ter. Spinoza (2007, p. 243, 2445) mostra que “não

há esperança sem medo, nem medo sem esperança (...) supõe-se que quem está apegado à esperança, e tem dúvida sobre a realização de uma coisa, imagina que algo que exclui a existência futura e, portanto, dessa maneira, entristece-se”, a expectativa metafísica de um futuro melhor força o sujeito a anular o presente, considerando que a intensidade de um sujeito nem sempre é a mesma que a intensidade de outro, em termos aspectuais, a esperança e o medo são inseparáveis pois ambos remetem a algo não realizado e, assim, uma temporalização em que a paixão é voltada para o futuro. Esperança e medo são dois afetos que se misturam e compõem uma afecção “triste”²³ quando combinados (no sentido spinoziano, já que diminuem a potência de agir de maneira intensiva e endógena) que revelam a impotência momentânea de agir. A cólera decorre da decepção, quando a realização da virtualidade que existia enquanto um medo projetado para um possível futuro se presentifica, o Sujeito 1 crê poder ter aquilo que quer, mas se depara com um não poder ter. Ao se deparar com a situação inesperada (o acontecimento), Sujeito 1 liga-se ao modo de eficiência do sobrevir²⁴ e ao modo de existência da apreensão²⁵, já que o acontecimento o marca profundamente, aturdindo-o²⁶. Podemos inclusive dizer que Sujeito 1 foi apreendido pelo evento que sobreveio, o que fica claro nos versos: “o espinho da rosa feriu Zé e o sorvete gelou seu coração” (seu coração estar “gelado” é uma metáfora que se refere a algo como “um balde de água fria”, um choque que levou a vingança). O fato é que, até ser afetado pelo acontecimento, sua vida era marcada pela continuidade,

²³ Em Spinoza (2007) tristeza é um afeto em que a mente passa a uma menor perfeição (não existe imperfeição, pois se algo existe de imperfeito, a “Natureza naturante”, única substância onde todos os seres são seus atributos e modificações, seria também imperfeita, mesmo quando tristes somos perfeitos). Se há uma afecção em que o outro corpo não se compôs com o corpo afetado, o esforço foi constrangido, mas não se trata de falta porque ainda somos desejo. A esperança não chega a ser uma tristeza, mas uma *alegria instável*, que surge da incerteza de que aquilo que queremos pode acontecer (por isso está ligada a algo amamos); o medo é uma *tristeza instável*, porque também é incerteza de que aquilo que não quero pode acontecer (está ligada a algo que odiamos). A esperança é uma ilusão por si só, já que a projeção virtual de um futuro ignora as múltiplas causalidades que o atravessa.

²⁴ O andamento e a tonicidade são elementos da intensidade, o andamento consiste na oscilação entre rápido e lento, ao passo que tonicidade consiste na oscilação entre tônico e átono. O modo como uma adentra no campo de presença como uma unidade é chamado de “modo de eficiência”. O **sobrevir** caracteriza uma série em que há um andamento rápido e uma tonicidade tônica, é um acontecimento que se dá de maneira repentina. Em uma série de andamento lento e tonicidade átona, em que o acontecimento se desdobra pouco a pouco, sem muita surpresa, caracteriza-se o **pervir**. (ZILBERBERG, 2011)

²⁵ A **apreensão** caracteriza um sujeito depreendido de uma intencionalidade fenomenológica, no que concerne aos modos de existência. A apreensão se opõe ao foco, sendo a primeira da ordem do acontecimento (a existência está para a apreensão assim como a eficiência está para o sobrevir) e a segunda da ordem do fato (a existência está para o foco assim como a eficiência está para o pervir). (ZILBERBERG, 2011)

²⁶ Zilberberg define o acontecimento como “o correlato hiperbólico do fato, do mesmo modo que o fato se inscreve como diminutivo do acontecimento. Este último é raro, tão raro quanto importante, pois aquele que afirma sua importância eminente do ponto de vista interno afirma, de forma tácita ou explícita, sua unicidade do ponto de vista extensivo, ao passo que o fato é numeroso” (ZILBERBERG, 2007, p.16). O acontecimento é capaz de aturdir, por romper com aquilo que é esperado, com a ordem causal da rotina.

pela rotina de trabalho “na feira”, outro trecho que indica essa rotina aparece claramente no enunciado “O José como sempre no fim da semana guardou a barraca e sumiu”. Até o momento do acontecimento, a concentração passional era bem menor, havia uma predominância do relaxamento que, posteriormente, daria lugar a uma retenção.

A figura de “José brincalhão” vai causar no enunciatário uma grande ruptura de expectativa ao longo do desenvolvimento narrativo. Em um primeiro momento, a figura de “João”, “rei da confusão” é apresentada como um sujeito tomado por afetos disfóricos, é do Sujeito 2 que esperávamos o desfecho violento, mas a canção nos surpreende, já que Sujeito 1 era impotente (considerando que era movido por afecções disfóricas como a esperança precedida pelo medo, i.e, por afetos exógenos que dependiam de fatores transcendentais, como o fracasso do outro) a ponto de uma decepção o transformar em sujeito reativo e imprudente, a disjunção altera totalmente seu estado de alma, transformando-o em antissujeito para o Sujeito 2, assim como o Sujeito 2 o era em relação ao Sujeito 1. Tatit, na análise supracitada (2001), nos chama a atenção para o fato de que o Sujeito 1 assume também o papel de destinador julgador: o verso que diz “Juliana seu sonho uma ilusão” nos leva a pensar sobre as modalidades veridictórias:

ao mesmo tempo em que revela literalmente a ilusão (algo que parecia mas não era), desvenda o segredo (algo que era mas não parecia) de seus ex-aliados: “Juliana” e o amigo “João”, no imaginário de “José”, formam um par que o exclui e, mais que isso, o ofende. A caracterização de ofensa restabelece a competência modal de “José” – agora já como sujeito virtual que se sente no direito de reparar o dano sofrido -, a princípio com um querer fazer, que também tem o valor de dever fazer (afinal ele se sente provocado e desonrado), mas logo em seguida com um poder fazer, legitimado por um ideal de justiça proveniente da instância julgadora – o personagem só consegue enxergar um desequilíbrio passional que precisa ser urgentemente reparado. (TATIT, 2001, p. 165)

A impotência do medo que ameaça o Sujeito 1, ele tem incerteza do futuro da realização de seu programa narrativo, o ensandece, criando uma superstição calcada na esperança de que a interrupção da performance do Sujeito 2 acarretaria uma mudança de estado. Ou seja, há no Sujeito 1 uma ideia inadequada, uma ilusão de que o estado de privação do Sujeito 2 acarreta mecanicamente um estado de aquisição para si.

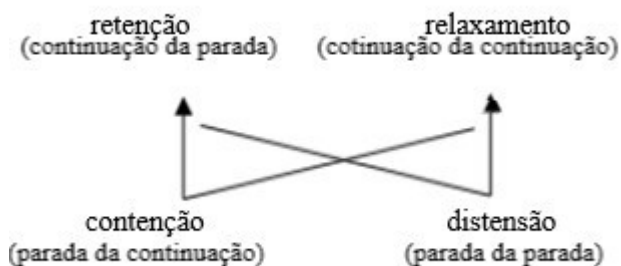
As figuras circulares da “roda gigante”, da “maçã” e da “rosa” não funcionam como mero adorno, há toda uma circularidade na letra. O desfecho final indica claramente esse círculo. A estrofe final é muito parecida com o começo como veremos mais adiante.

Os afetos disfóricos e as paixões do Sujeito 1 foram neutralizados. A negação do amanhã é a discursivização da morte.

Olhando para a tensividade percebemos, como explicitado acima, um jogo entre continuidade e descontinuidade, a descontinuidade altera o fluxo do devir que se acelera, o Sujeito 1 apreende²⁷ as ligações dos blocos descontínuos. A apreensão gerou uma parada brusca que produziu sentido quando o Sujeito 1, a partir da ordem do sensível (intensidade), mobiliza a ordem do inteligível e compreende (extensidade) a situação.

O sorvete e a rosa
Ô, José!
A rosa e o sorvete
Ô, José!
Oi girando na mente
Ô, José!
Do José brincalhão
Ô, José!...

O que se segue depois é uma continuação da parada (retenção), sua busca inicial movida pelo desejo foi deixada de lado, substituída por um novo objetivo. No quadrado²⁸ abaixo, podemos ver o esquema das tensões:



A retenção (continuação da parada) é aqui o prolongamento da suspensão temporal ocorrida a partir da apreensão de José, essa retenção atinge seu auge na seguinte estrofe:

Olha a faca! (Olha a faca!)
Olha o sangue na mão
Ê, José!

²⁷ O estado de apreensão a que nos referimos aqui é definido por Zilberberg da seguinte maneira: “designa o estado do sujeito de estado ‘às voltas com’ o sobrevir, em ‘admiração’ cartesiana, em poucas palavras, o estado do sujeito inicialmente espantado, impressionado, depois, dali em diante, marcado pelo ‘que lhe aconteceu’, estado que corresponde à potencialização, à formação desse mistério: o sobrevir. Assim, a apreensão produz uma ‘boa’ transição entre o sobrevir e a potencialização” (ZILBERBERG, 2007, p. 22). A apreensão está para o sujeito de estado, aquele que é afetado (passivamente), assim como o modo de existência da focalização está para o sujeito operador.

²⁸ O quadrado foi retirado de Zilberberg (2006, p. 116).

*Juliana no chão
Ê, José!
Outro corpo caído
Ê, José!
Seu amigo João
Ê, José!...*

Logo depois, a letra sugere uma parada da parada (distensão), já que tudo parece voltar a seu fluxo por meio de um afrouxamento do devir.

É na última estrofe da letra, que se constitui somente de vocalizações, que entramos em uma continuação da continuação, um relaxamento. Aqui a canção assume um andamento mais “frouxo” e a repetição da vocal sugere uma continuidade:

*Êh! Êh! Êh Êh Êh Êh!
Êh! Êh! Êh Êh Êh Êh!
Êh! Êh! Êh Êh Êh Êh!
Êh! Êh! Êh Êh Êh Êh!
Êh! Êh! Êh Êh Êh Êh!...*

O feminicídio aparece em relação a canção como uma tematização discursiva, na medida em que sustenta e articula tanto os papéis temáticos quanto os papéis patêmicos. Manifesta-se no tema uma posição discursiva do enunciador, atualizada a partir de valores axiológicos (virtuais), “como uma instância no percurso gerativo global, a organização ideológica apresenta os valores que ela assume, em sua forma abstrata ou temática” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 253). A questão do feminicídio é uma temática cada vez mais atual que se desenvolve na canção.

No século XIX, o artigo 252 do código criminal de 1830, dava ao marido o terrível direito de matar a esposa em caso de adultério, trata-se do reflexo da lógica necropolítica pela qual o ocidente moderno²⁹ forja a dominação, a exploração, a vida e a morte do corpo feminino: “(...) digam de mim que sou um honorável assassino, se assim preferirem; pois eu nada fiz por ódio, eu tudo fiz por honra”, dizia o ciumento Otelo de Shakespeare³⁰, na peça que data de 1640. Um dos grandes massacres que mancham de sangue a história ocorreu na caça às bruxas do século XVIII, em que, sob as mais absurdas acusações, assassinou por volta 50 mil vítimas, das quais 75% eram mulheres. Na década de 1960, o mundo presenciava a emergência de uma Revolução Sexual e dos Costumes,

²⁹ Segundo Federici (2016), o controle sobre o corpo feminino se intensificou consideravelmente a partir da transição para o capitalismo na Europa. Segundo a autora é nesse período, mais ou menos a partir da segunda metade do século XV, que a mulher passou a ser escravizada e tratada como mero instrumento reprodutivo.

³⁰ Shakespeare, W. A tragédia de Otelo, o mouro de Veneza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

que, antes de tudo, questionam as inúmeras desigualdades entre os gêneros, a mulher começava a expor as violências sofridas, resistindo e desafiando a ordem vigente. Tais questionamentos e revoluções comportamentais são punidos com a morte, a “contra-revolução” conservadora e o terrorismo de Estado promovido pelo regime militar tornavam cada vez mais cotidianas e corriqueiras notícias como: “Atacou e matou mulher na rua”³¹. O feminicídio³² (termo que só seria usado a partir da década de 1970) é naturalizado pela anestesia que o convívio constante com a violência respaldada pelo Estado causa na população.

3.1.2. Do semissimbolismo na letra

Como exposto no capítulo anterior, entendemos os textos como uma unidade de sentido que organiza na articulação entre expressão e conteúdo. Assim, a possibilidade de analisarmos tal articulação como um todo de sentido que associado aos elementos da expressão (fonéticos, sintáticos etc.) se realiza a partir da construção das relações semissimbólicas. O semissimbolismo ocorre quando os elementos da expressão deixam de desempenhar uma função exclusivamente veicular do sentido e passa a também “fazer sentido”, assumindo um sentido que deriva de sua articulação com os elementos do conteúdo, isto é, quando o sentido se passa *entre* o plano da expressão e o plano do conteúdo, e não entre elementos isolados de ambos os planos.

Uma relação semiótica gera o sentido da relação entre as formas fonológica e semântica por meio da vogal média-alta semifechada anterior não arredondada /e/ e do ditongo nasal decrescente /ẽ:ɔ/, boa parte dos acentos dos versos recaem sobre esses mesmos fonemas. Cada um desses dois fonemas é uma representação fonológica para uma entidade semântica: /e/ está para José assim como /ẽ:ɔ/ está para João. A rima não é a única razão desse recurso, já que também há um uso de assonâncias que envolve os dois sons e uma equivalência métrica entre os dois nomes. Trata-se, portanto, de fonemas que funcionam como representações metonímicas dos actantes.

A simetria fônica funciona também como um fator de equilíbrio, de divisão dos blocos que constituem as “imagens verbais”³³. Nota-se que ambos têm a mesma intensidade e duração, a distinção principal é que /e/ é mais alta que /ẽ:ɔ/. Para Coquet, a

³¹ Folha de São Paulo, 11 de outubro de 1967.

³² No entanto, a Lei 13.104/15 que pune o feminicídio só foi aprovada em 9 de março de 2015.

³³ Ezra Pound, traz o conceito de “fanopeia”: elemento que traduz a potência visual de imagens construídas pela materialidade verbal, pela descrição de imagens (POUND, 1976).

altura das vogais representa diferentes “oposições convencionais” sendo: “agudo (claro) vs grave (sombrio)” (1975, p. 42). Apesar desse tipo de convenção ser perigoso para nossas análises, nesse caso, a oposição nos ajuda a encontrar uma importante correlação: no início da letra tendemos a associar algo de sombrio a João e algo mais eufórico a José, uma vez que um é o “rei da brincadeira” e o outro o “rei da confusão”.

As consoantes que abrem os nomes que designam as figuras actanciais são em sua maioria inarmônicas³⁴:

/ʒ/ - José, João, Juliana.

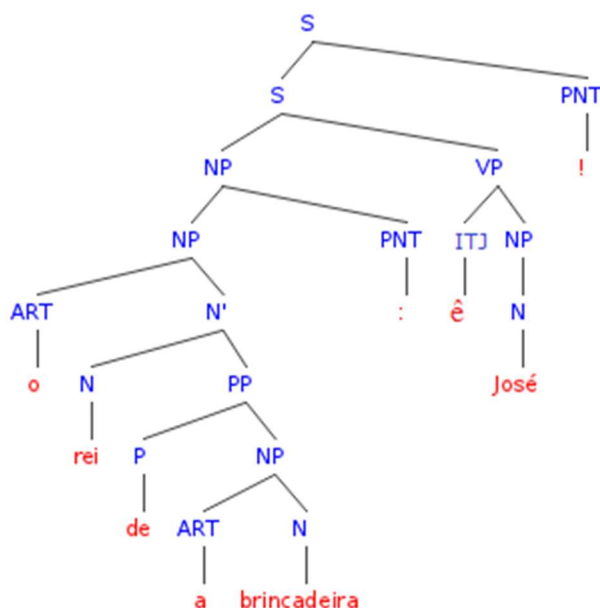
A constante repetição de /ʒ/ e sua relação direta com a identificação dos sujeitos evoca também uma repetição que ocorre na expressão para encontrar paralelismos nas repetições do conteúdo. As repetições também causam um efeito de aumento de tensão, uma concentração maior de vezes que um elemento fonético aparece é, em termos quantitativos, da ordem da extensidade, quando se trata de manifestações “medíveis”, passíveis de serem contadas e, por isso mesmo, se subordina às valências intensivas do andamento e da tonicidade. Em termos extensivos, a multiplicidade quantitativa caracteriza certa saturação que redundando quando anula a diferença oriunda do valor negativo do fonema. Portanto, trata-se de um acúmulo no mesmo “lugar” da extensidade, uma repetição aumenta a intensidade sem alongar a extensidade, redundando nos sujeitos que querem de qualquer maneira extinguir a diferença resultante da rivalidade.

Quando falamos de “consoantes inarmônicas”, nesse caso específico falamos de algo que, de certa forma, prediz o também inarmônico desfecho dos sujeitos. Em compensação trata-se do mesmo fonema, o que evidencia sua ligação. Semelhante desarmonia ocorre nas consoantes /p/ e /k/ presentes no substantivo “parque”, lugar de desfecho do acontecimento fatídico. Tais consoantes (assim com /b/ e /t/) se mostram mais rítmicas e, ao mesmo tempo mais agressivas aos ouvidos (CRAFT; STRAVINSKY, 2004) quando devêm de movimentos bruscos de interrupção de ar no trato vocal.

No nível sintático³⁵, a letra apresenta uma estrutura em que apresenta primeiro um atributo da personalidade do sujeito e em seguida o nomeia, para reforçar a importância desses atributos identitários:

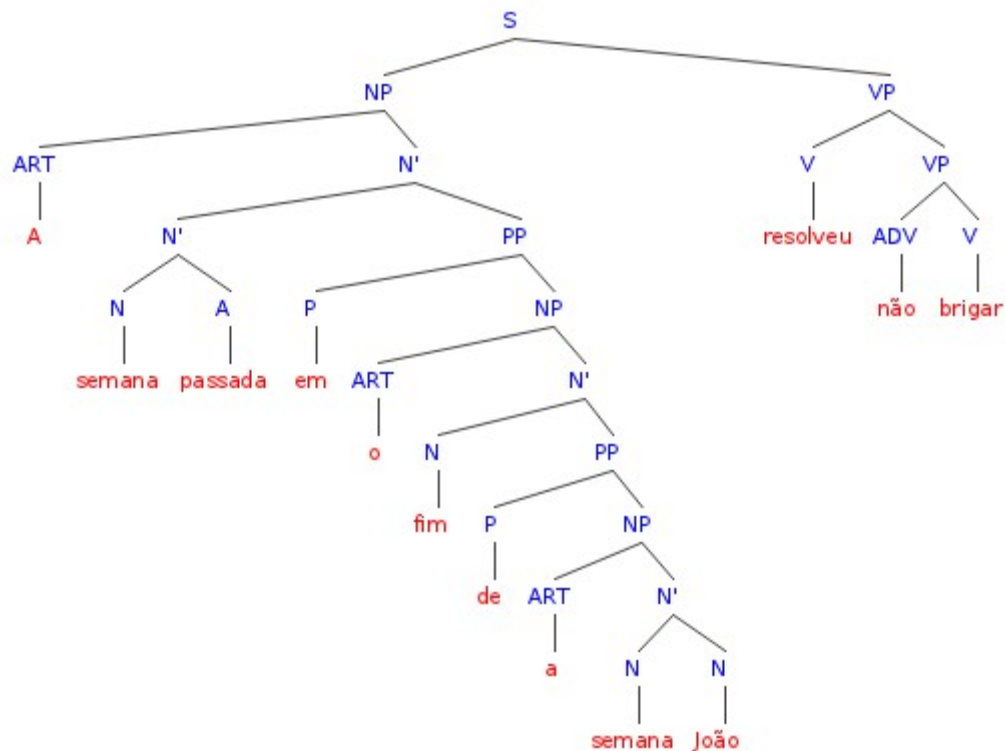
³⁴ Algumas consoantes apresentam maior grau de ruído devido à movimentação fisiológica operada pelo sujeito falante que consiste em uma passagem de ar por um canal consideravelmente estreito gerando uma fricção. No caso de /ʒ/, uma fricativa, ouvimos um som mais “aspirado”, “áspero”, pouco fluido e, portanto, menos harmônico em relação à maioria dos fonemas que compõem a letra.

³⁵ Apesar de nossa incompatibilidade epistemológica e pouca simpatia ideológica com as estruturas hierárquicas pressupostas pelo sistema arbórescente chomskyano, adotamos a análise sintática gerativa por ser a mais acessível ao leigo e por, nesse caso específico, dar conta da tarefa.

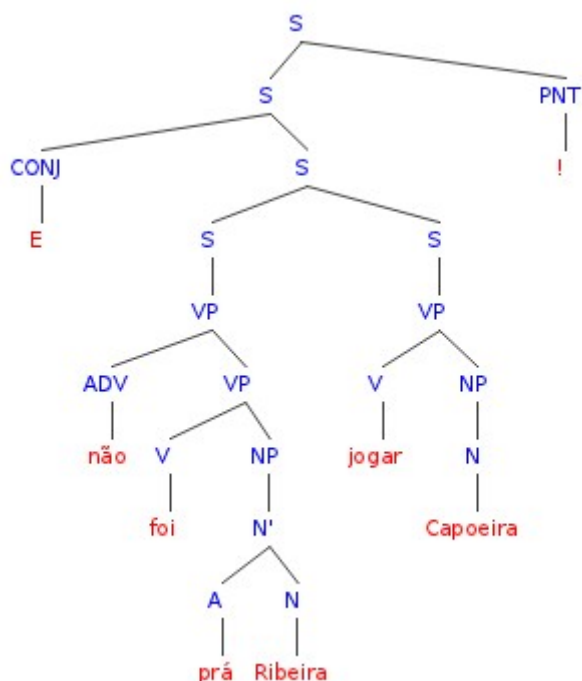


Na primeira estrofe a estrutura é a mesma, que se separa a cada dois versos e paralelamente apresenta os sujeitos se repetindo para construir um efeito de neutralidade do sujeito da enunciação em relação a sua descrição dos sujeitos do enunciado. Temos uma derivação do sintagma nominal que apresenta esses atributos identitários do sujeito: artigo, nome, preposição, artigo, nome (“o rei da brincadeira”); ali onde esse sintagma nominal se bifurca se encaixa uma estrutura constituída por uma interjeição e um nome próprio (“ê José”). A função dessa interjeição aqui se reflete semanticamente no indexical expressivo, que expressa emoção em tom de uma saudação, como quem diz “olha o José aí”, etc. A escolha sintática desses primeiros versos se dá para que haja a apresentação da rotina que sofrerá ruptura com o acontecimento, quanto mais ênfase se dá aos atributos que supostamente constituem uma subjetividade fixa no sujeito, mais intenso é o acontecimento que a quebra.

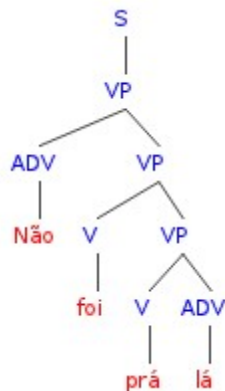
A segunda estrofe foca no fazer de “João”:



O sintagma nominal (VP) encaixado à direita divide a sentença (S), indicando algo que João resolveu não fazer (ADV – V = “não brigar”), o que nos indica um primeiro acontecimento: a negação de uma rotina, cujo sintagma temporal é indicado pelo outro polo de nossa árvore, o NP que divide a sentença à esquerda. Aliás, uma série de negações dessa rotina se manifesta nessa estrofe:

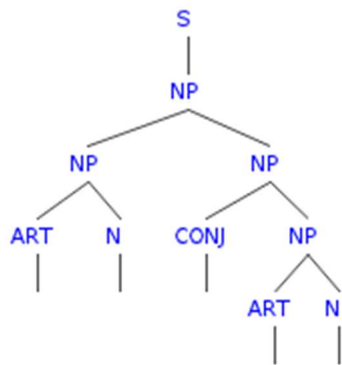


O advérbio não (ADV) sempre antecede um verbo (V) que indica a rotina do sujeito.

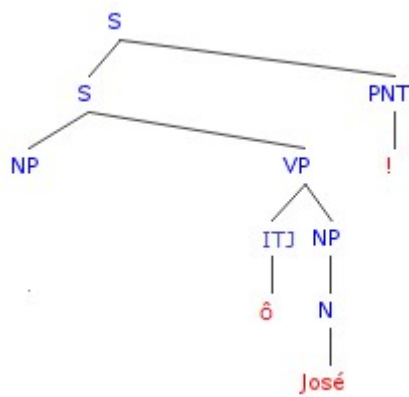


Ao contrário do que acontece com “José”, que, na estrofe seguinte, “como sempre no fim da semana guardou a barraca e sumiu”. A rotina para José só é rompida com o acontecimento manifesto pelo verbo “viu”, na quarta estrofe, porém o aturdimento de José se expressa em seguida, na quinta estrofe, e se materializa em uma confusão sintática que reforça o efeito de sentido cinético (além de refletir a confusão do impacto dessa mesma visão no próprio sujeito) em que duas estruturas se repetem e se intercalam:

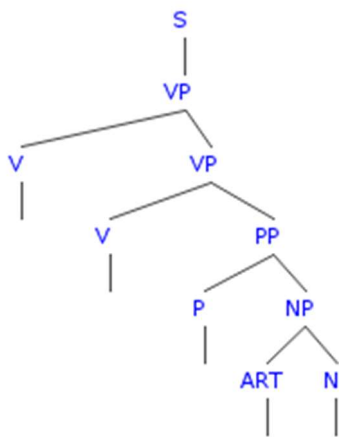
1)



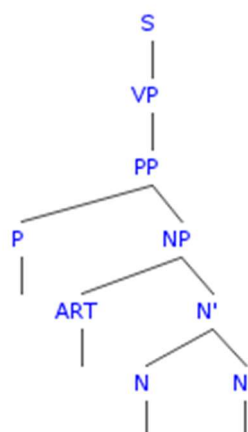
2)



Tal estrutura é a mais recorrente nas estrofes que se seguem, sendo intercalada por uma variação nos quatro últimos versos das estrofes seguintes:

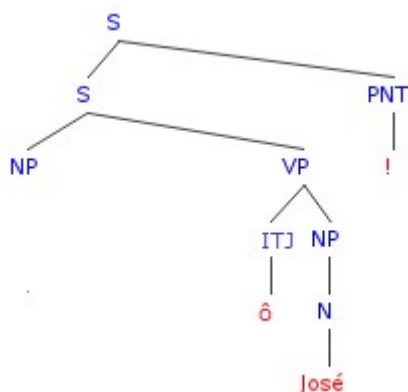


Foi (V) dançando (V) no (em = P + o = ART) peito (N)
 -- girando (V) na (em = P + a = ART) mente (N)



Do (de = P + o = ART) José (N) brincalhão (N) (2 x).

A repetição sintática ocorre de forma que a tensão fique cada vez mais forte, pois a cólera de José se intensifica. As estruturas sintáticas repetitivas ocorrem da quinta estrofe até a décima, sendo que a estrutura



segue se intercalando a cada estrofe até o final da letra. Isso nos indica que a ação de José causa uma ruptura tão grande na narrativa que uma marca do acontecimento deve seguir ali, como que colada na retina (fanopeia) e nos tímpanos (meloopia).

3.1.3. Harmonia e melodia

Um berimbau soa, além da profusão instrumental que simula suas características sonoras, que toma o lugar da alegre marcha que aos poucos minguava na introdução. O berimbau, instrumento mais popular impossível, é um balizar de ritmo. Na capoeira ele é um marcador de poder, aquele que está em posse desse moderno monocórdio é que dita o ritmo do jogo, a coesão corpórea do grupo. Trata-se de um símbolo que controla a realidade da roda. O ritmo hipnótico e circular é o elemento que constitui os pequenos círculos que formam o grande círculo da canção.

Segundo Dietrich (2008, p. 53): “o grande funcionamento possível de um texto musical diz respeito à estrutura geral da peça, sua macroforma”. A macroforma é a grande estrutura que dá a coesão geral da canção. No caso de “Domingo no parque” temos a seguinte macroestrutura:

Introdução → parte 1 → parte 2 → parte 2 → parte 3 → parte 3 → parte 1 → parte 4 → parte 1 → parte 5 → parte 1 → coda

O efeito de sentido que essa macroforma causa é de circularidade e apresenta algumas peculiaridades importantes, como veremos mais adiante. Tal estrutura é produto do regime de mistura característico do tropicalismo, não há como definir o gênero senão como “tropicalista”, trata-se da mistura de um ritmo de capoeira regional, chamado “barra vento”, baião e pop. Por isso, é difícil isolar uma forma, cuja distribuição das partes indique seu gênero.

A reexposição do tema é frequente a partir da primeira estrofe, os estratos melódicos e harmônicos criam, como veremos uma continuidade narrativa que parece encontrar eco na letra. De qualquer forma, o equilíbrio estrutural da forma, por mais estranho que pareça, é simétrico, já que o tema³⁶ ocupa o centro e a introdução³⁷ e a coda³⁸ ocupam as periferias, o que indica que o sujeito está em conjunção com um saber fazer, que tem totais condições de construir seu discurso de uma forma ao mesmo tempo clara e experimental. O equilíbrio macroestrutural da canção é também percebido em sua conjunção com o tema: o andamento *Allegro giocoso* está em 130 Bpm, causando um efeito de sentido de alegria³⁹, de empolgação e, ao mesmo tempo de pressa, trata-se de um contraste típico tropicalista.

Os timbres escolhidos também indicam um saber fazer condizente com a proposta experimental: a guitarra e o contrabaixo elétricos e o violão e o berimbau acústicos se contrastam tanto entre si, quanto com a orquestra que acompanha a apresentação. A mistura é o principal foco da canção, já que opera por meio da assimilação das diferenças (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001).

O berimbau começa a soar e, em seguida, é simulado pela profusão instrumental (violão guitarra, contrabaixo e metais) na primeira estrofe da canção por meio de dois

³⁶ O tema é uma melodia “primária” que serve de motivo musical do qual derivam variações.

³⁷ A introdução é seção que abre a canção estabelecendo seu tom e seu ritmo.

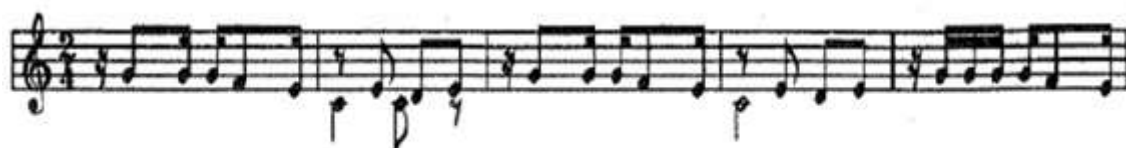
³⁸ A coda é a seção que encerra a canção. Não necessariamente uma coda na pauta encerra a música, mas sempre encerra um ciclo, podendo levar a execução de volta ao início ou ao início de alguma seção.

³⁹ Essa característica convencional no andamento em questão é o que fornece seu nome. Atribuímos, no ocidente, andamentos mais “lentos” a temas mais tristes e andamentos mais “rápidos” a temas mais “alegres”, tais convenções são arbitrarias e históricas.

acordes que soam sob a fórmula de compasso 2/4 (dó-dó-si-dó-dó-si...). O violão pulsa em uma célula rítmica sincopada, assim como o baixo e a guitarra, porém quase sempre o papel “actancial” do violão é mais percussivo⁴⁰. Os metais da orquestra contribuem muitas vezes nas estrofes com respostas, interlúdio e efeitos figurativos/icônicos (“imagens sonoras” que, assim, como as imagens verbais em um poema, iconizam a cena). As funções dos timbres são a mesma de criar uma grande profusão experimental condizente com a proposta tropicalista, gerando um efeito de sentido de plenitude e de “visualidade” das cenas descritas pela letra, por meio de estímulos que afetam a imaginação “visual” do ouvinte.

A repetição harmônica dos primeiros compassos cria um efeito de continuidade da continuidade.

No início da melodia, notamos que o primeiro e segundo compassos começam com a nota Sol (quinto grau em relação à Dó) soando três vezes, uma caída para a quarta fá, queda para a terça em mi e uma queda para a tônica dó, trata-se de um arpejo descendente de um acorde de Dó (C) (o-rei-da-brin-ca-dei). O verso se resolve com a sequência mi-do-ré-mi (-ra-e-Jo-sé), a terça, a tônica, a segunda e a terça (terceiro grau em relação à Dó). O terceiro compasso repete o primeiro (o-rei-da-com-fu), o quarto compasso tem uma pequena diferença em relação ao segundo, há uma supressão da segunda vez que a tônica soa para que a melodia se encaixe na métrica da letra (são-e-Jo-ão). Os próximos 4 compassos da melodia vão seguir o mesmo *padrão*.



o-rei-da-brin-ca-dei-r-ei-Jo-sé o-rei-da-con-fu-são-ei-Jo-ão um-tra-ba-lha-va

Os intervalos vão corresponder aqui a elementos intensos/extensos e de continuidade/descontinuidade, já que em se tratando especificamente do plano da expressão (a melodia e a harmonia também relacionam plano do conteúdo e plano da expressão), convém excluir as oposições semânticas, nos concentrando em categorias mais abstratas.

⁴⁰ O violão é adotado como instrumento percussivo na canção popular do século XX, principalmente nos estilos de matriz africana. O violão marca o ritmo, a divisão e os pulsos temporais da canção.

Sabemos que o intervalo de terça é menos intenso que o intervalo de quarta, que é menos intenso que o intervalo de quinta, que, por sua vez, é menos intenso que o intervalo de sétima. Pensemos da seguinte maneira, quanto maior a distância da tônica, mais tenso é o intervalo. Nesse caso há uma tensão musical que converge com uma tensão na letra, já que o sentido na canção deriva da relação entre letra, melodia, harmonia e ritmo, a partir do momento em que uma letra é cantada, o sentido do enunciado é afetado pelo conjunto de notas que o materializa.

A melodia apresenta somente duas células entoativas, segundo o modelo de análise de Tatit, essas células são coesas. Assim, a melodia se desenvolve, no início, a partir de dois níveis diferentes: o das unidades entoativas e o que se dá com a junção dos dois diferentes motivos figurativos. Ou seja, o nível das “células em linha reta” e das “células triangulares” e o “estrato de significação”. Essa configuração melódica nos indica um plano temático.

No funcionamento mútuo entre a letra e a melodia, temos uma relação integrativa, no interior de um mesmo nível temos uma relação distributiva (DIETRICH, 2008). É a partir das relações distributivas que podemos apreender os contrastes na tessitura, enquanto nas relações integrativas apreendemos os elementos do nível da frase. Para compreendermos o efeito de sentido devemos recorrer a um segundo estrato de significação, uma segunda relação integrativa, da parte para o todo, da célula para a frase.

A melodia mantém as três primeiras notas correspondentes a um nível tensivo de parada, suspendendo o fluxo de continuidade até a ocorrência da palavra “brincadeira”, em que ocorre um fluxo descendente. A descrição do estado de alma de José quebra com a descontinuidade, enquanto a reposta “Ê, José!” realiza uma oscilação que ensaia uma ascendência, uma parada da parada. Trata-se de uma distensão que responde a uma retenção. Há uma correlação interessante entre a melodia e a carga semântica da letra nesse trecho, trata-se de uma questão identitária (refletida na melodia), quando a letra enuncia “o rei da brincadeira” e “o rei da confusão”, ela se refere a territórios onde o sujeito se encontra naquela relação espaço-temporal, o que explica a parada; por outro lado, a parada da parada que ocorre na melodia quando a letra diz “José” e “João” indica que essas classificações identitárias não são fixas, afinal, pelo menos socialmente, se atribui àqueles que seguem as normas, aos corpos dóceis, disciplinados, um comportamento menos violento (o dito “cidadão de bem”, “trabalhador”), enquanto ao sujeito eticamente libertário, àquele que costuma descumprir as normas arbitrárias

impostas pelo sistema regido em nome do capital, um caráter violento, agressivo e perigoso.

A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão” uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. Se a exploração econômica separa a força e o produto do trabalho, digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada (FOUCAULT, 2014, p. 135-136).

A fabricação de sujeitos dóceis (cidadãos de bem, domesticados) visa a obediência política e a utilidade econômica que se potencializa na domesticação de suas forças de acordo com a quantidade de mais-valia que delas pode ser extraída. O poder marca os corpos para discipliná-los e controlar suas ações, domando sua energia e sua potência, sequestrando os possíveis fluxos antagonistas às relações de poder vigentes. O capital se concentra muito mais na produção de sujeitos para objetos, do que na produção de objetos para os sujeitos. No caso de “Domingo no parque”, a produção de subjetividades dóceis falhou em certa medida, quando a figura do “trabalhador” se torna a figura desviante do assassino; da moça que deveria ser “recatada” que divide atenção de dois rapazes; do já transgressor que vira vítima.

As duas primeiras notas da melodia (Sol-Sol) correspondem à harmonia em C (acorde de Dó), quando soam simultaneamente Dó, Sol e Mi. As duas notas seguintes (Sol-Fá) correspondem à harmonia em Bb (Si bemol), quando soam simultaneamente si-bemol, fá e ré. O padrão se repete de forma mais ou menos simétrica. No que diz respeito à aspectualidade, mais especificamente à categoria aspectual da perfectividade, os acordes C e Bb apresentam cadências imperfeitas: o primeiro é resolvido com a nota sol (quinta) e o segundo com um fá sustenido (quinta). No plano da expressão, esses elementos configuram uma cadência imperfeita, no plano do conteúdo, uma categoria imperfectiva cursiva, que homologada com as modalidades corresponde a um poder e homologada aos modos de existência corresponde à virtualização, uma não conjunção com a tônica, já que se trata de uma existência possível não formalizada, mas sugerida, imaginável (pode ser, mas, pelo ainda não é). Tal configuração harmônica corresponde a um poder não estar em conjunção com a tônica, um poder não seguir as regras, isto é, um

poder não ser disciplinado, já que é a tônica que rege todo o funcionamento da canção, a tônica, portanto, seria a normalização do dever fazer negada pelo sujeito, pois os acordes que terminam no grau I correspondem à modalidade do dever e ao modo de existência da realização.

A estrofe acaba, surge uma progressão de acordes que anuncia algo: C (do), Bb (si bemol), F (fá), G (sol), C (do), trata-se de um interlúdio. Começa a segunda estrofe.

a-se-mana -pas-sada-no-fim-da-se-ma-na-João-re-sol-veu-não-brigar - no -domingo-de
de-tar - de-saiu - a -pressa-do'e-não-foi-para-Ribeira-ra-jo - gar-capoeira - não foi pra-lá
pra-ri-bei-ra - foi - na - morar

A primeira curva descendente (sol, si, do) da melodia figurativiza a fala cotidiana, correspondendo ao trecho da letra, que narra parte da rotina, trata-se de uma distensão, já que há a passagem do agudo para o grave. As próximas três notas fazem um percurso inverso, do grave para o agudo equilibrando a distensão em um movimento de relaxamento (mi, sol, lá, si), o mesmo relaxamento acontece harmonicamente com a passagem de F#m7 que recobria o arpejo na melodia, finalizando a cadência com a tônica, para B7 que finaliza a cadência com a quinta, uma passagem do dever para o querer. A melodia da estrofe segue nesse mesmo contraste entre distensão e relaxamento por 10 compassos, até que no décimo primeiro e décimo segundo compassos da série há uma subida progressiva que é resolvida com um dó, no centro tonal, tal resolução sugere conjunção quando a letra enuncia “foi namorar” são as notas que atingem maior altura na estrofe. Esse aumento de intensidade denota o objeto valor de João.

A tessitura nesse fragmento sobe consideravelmente entre um sol e um fá da oitava seguinte (o sétimo grau da escala tomando por referência esse mesmo sol), lembrando que o sétimo grau é chamado convencionalmente de “sensível”, por comumente ser usado para causar um efeito de sentido sentimental por meio de sua dissonância. Podemos ver o comportamento da tessitura no diagrama abaixo:

bei
ra na
mo
ra-a-a
foi
ri
pra

O mesmo sétimo grau é adicionado a quase todos os acordes que acompanham a estrofe: F#m7 (fá sustenido com sétima), B7 (si com sétima), Em7 (mi menor com sétima), A7 (lá com sétima), Dm7 (ré menor com sétima), G7 (sol com sétima), C (do), Bb (si bemol), Am (lá menor), G7/9 (sol com sétima e nona). Lembrando que aqui distensão e relaxamento se alternam seguindo a alternância de acordes em conjunção com as tônicas e em disjunção, resolvidos com quintas ou com terças. Nas duas primeiras frases da melodia ocorre uma quebra de expectativa no que diz respeito à progressão harmônica, na sequência:

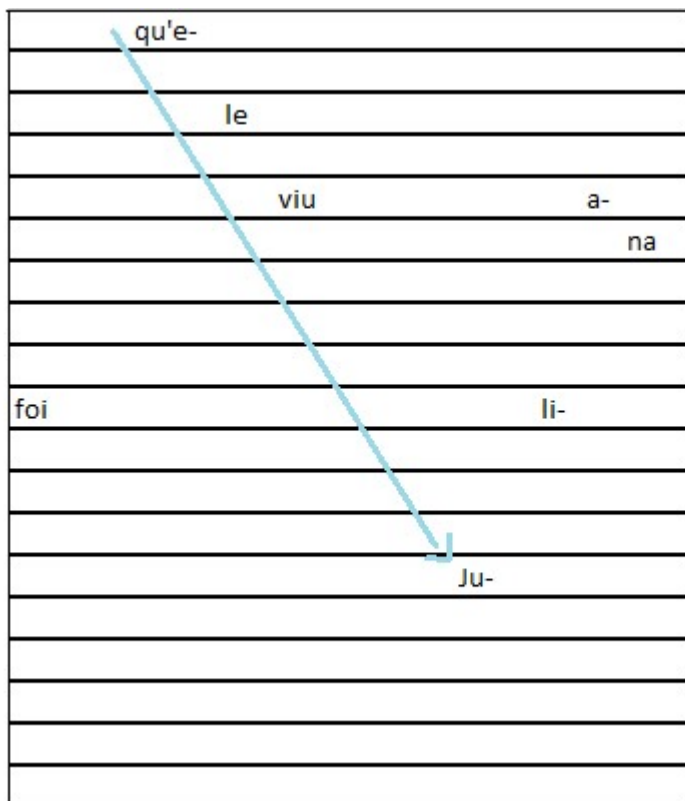
B7 – Em7 – A7 – Dm7 – G7
*fim da semana João resolveu não brigar
saiu apressado e não foi pra ribeira jogar*

Há um padrão em que sempre o grau atual sobe cinco graus para e se alterna entre menor e maior, porém quando se espera que um Bm7 feche a sequência aparece um C (o quarto grau de G7), isso ocorre porque a nota anterior, que introduz a sequência acima, era um F#m7, cujo acorde B7 corresponde a seu quarto grau na escala diatônica. C, por sua vez, abre um processo de distensão em uma queda progressiva da cadência harmônica (C – Bb – Am – G7/9), contrastando com o relaxamento da subida anterior.

A expectativa que foi quebrada, durante a progressão ascendente figurativiza a quebra de um pacto fiduciário, considerando que só pode haver expectativa se houver uma espera. Essa quebra da cadência ascendente, na verdade, quebra, portanto, a expectativa, ou seja, o contrato harmônico para adentrar no seguinte trecho da letra:

*foi no parque que ele avistou
Juliana foi que ele viu*

É nesse fragmento que temos a marca do acontecimento. O prolongamento da vogal “i” é um indicativo de uma retenção que persistirá, ao passo que os *backing vocals* prolongam a palavra “Juliana” até o final do compasso em diminuendo, indicando que seu objeto valor estava minguando para dar lugar a outro. As palavras “foi que ele viu” se repetem e logo depois há uma pausa na harmonia. A voz principal canta o verso “Juliana na roda com João” sob total silêncio harmônico. Um aparato harmônico entra no final da frase à capela, os metais da orquestra evidenciam uma frase circular figurativizando uma roda gigante (lá-mi-mi-mi-lá-mi-mi-lá-sol), por meio das flautas. A partir daí, a tessitura diminui consideravelmente, a parada se confirma e os valores remissivos denotam a descontinuidade do fluxo, a mesma nota sol predomina indicando uma atualização que, remontando a uma formalização limitante da matéria, aprisiona o desejo em afetos disfóricos:



foi-qu'ele - viu - Ju-li - a - na-na - ro - da-com-João

u - ma-rosa'e-um-sor- ve - te-na-mão Ju - li - ana - seu

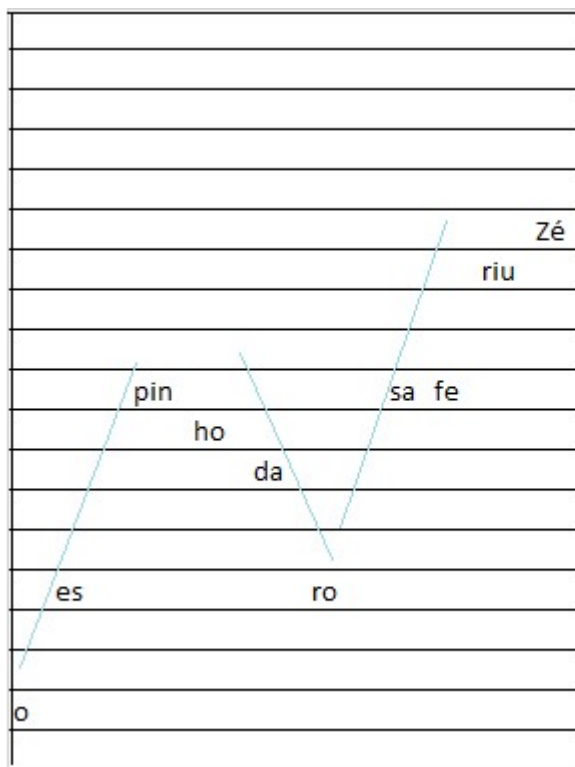
son- h'uma'i - lu-são Ju - lia-na'e - o - a - mi-go-Jo-ão

o - es - pinho - da - rosa - feriu - Zé

Na harmonia, a figura sonora da roda gigante (flautas) continua respondendo às frases enunciadas pela voz principal, a roda indica também estagnação, algo que gira, gira e não sai do lugar. Os acordes múltiplos e dissonantes da estrofe anterior dão lugar aos poucos acordes puros, assonantes: A (lá), G (sol), F (fá) e Em (mi menor). Aqui temos a cadência perfeita, esperada, uma curva harmônica descendente que sugere diminuição regressiva da intensidade passional do sujeito: partindo do tom C, a queda corresponde a VI – V – IV – III. Em teoria musical chamamos esse tipo de cadência de “terça picarda”, trata-se da prática de resolver os acordes com a terça menor quando deveria ser maior e vice-versa, “picardia” é a ação de Pícaro⁴¹, que consiste em enganar alguém, lograr.

No fragmento seguinte ocorre uma linearidade ascendente na melodia quando a voz principal canta “feriu Zé”, indicando a dor do sujeito:

⁴¹ Pícaro é um personagem típicos das novelas e peças teatrais espanholas e francesas do sec. XVII. É o que conhecemos hoje por malandro. O personagem aparece em obras como *Cândido* de Voltaire e *Dom Quixote*, de Cervantes. Não se sabe como ou quando o termo “terça picarda” apareceu na teoria musical.



A ascendência começa na palavra “feriu” e atinge seu ápice de intensidade na palavra “Zé”. Os *backing vocals* repetem por mais duas vezes o enunciado, indicando que algo reverberou no interior do sujeito. Em seguida, a melodia continua em altura mais elevada, no entanto, em conjunção com o centro tonal, porém começando a descender a partir da terceira nota da frase (ré bemol), caindo sete notas. Tal queda se dá justamente na frase “gelou seu coração”, como se certos afetos não pudessem mais tocar esse coração “gelado”:

ve
sor te
ge
ra
e'ou lou
ção
co
seu

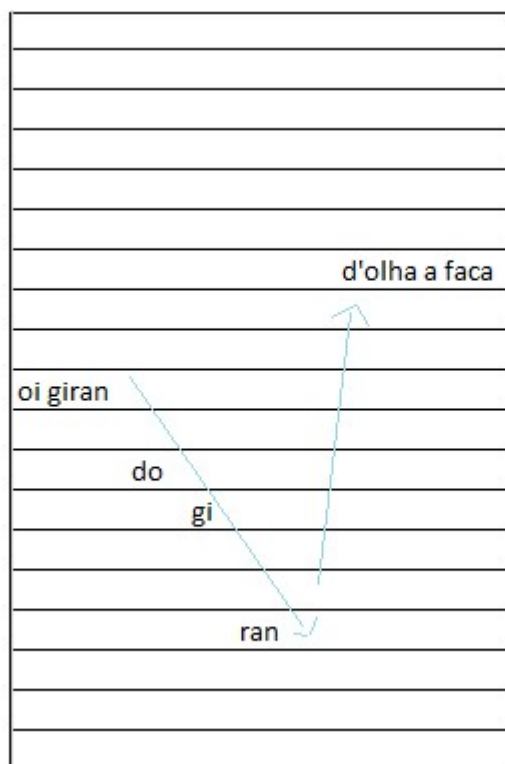
A harmonia nesse trecho (G – F – Ab – Gb – Ab – D7/9) segue assonante até ser quebrada pelo dissonante acorde de D7/9 (ré com sétima e nona) que aumenta a tensão na palavra “coração”. Sabemos que, em teoria musical, chamamos de tensão àquelas notas que vão além da tríade (ou da téttrade) que forma normalmente um acorde assonante, seu efeito é mesmo tenso, no sentido semiótico do termo. O que esse acorde nos mostra é algo de sombrio no referido coração. O acorde tem sua última nota, a soprano do acorde, no grau VII (grau sensível), um imperfectivo, no que diz respeito ao plano do conteúdo. O acorde resolvido na sétima indica que um sentimento ainda incomoda o sujeito. Esse mesmo acorde é que a teoria musical chama de “cadência deceptiva modulante”, que ocorre quando a cadência é resolvida por um acorde que não pertence originalmente ao campo harmônico original. A cadência deceptiva gera um efeito de sentido de surpresa, de que um acontecimento perturbou a rotina estabelecida, a nota fá da melodia, terça de ré e quarta de dó, vai do agudo para o grave em uma curva descendente de quatro semitons adicionando um “peso” ao acorde. Trata-se de uma cadência de engano, que não está em conjunção com a tônica. Sendo assim, há uma atualização passional, no que diz respeito aos modos de existência, porque a cadência de engano indica uma disjunção figural refletida no processo narrativo.

A partir desse ponto a harmonia que simula o berimbau volta a soar, porém quatro tons acima, os acordes de F (fá) e Eb (mi bemol) soam como soavam os acordes

de C (dó) e Bb (si bemol) no início da canção. A melodia também sobe em quatro tons, a elevação da tessitura revela uma intensificação no plano passional, há um tom de advertência nesse distanciamento do centro tonal, um prenúncio da ação do sujeito, já que a tensão aumenta. A sequência F – Eb segue por nove compassos, até que uma nova subida na tessitura ocorre elevando a sequência para Bb (si bemol) – Ab (lá bemol), que soa por mais oito compassos até que a tessitura se eleva ainda mais, subindo dessa vez mais um tom: D (ré) – C (do) que se segue por um compasso e meio. Esse continuum ascendente intensifica cada vez mais o plano passional, a tensão espacial, cuja abertura pode ser evidenciada pela crescente subida tonal. O que ocorre a partir daí é uma pequena queda que insere uma sutil dissonância: os acordes de C e Bb, A e Bb, A e G, G e F#m seguem no mesmo andamento e na mesma temporalidade. A sequência de acordes sempre apresenta deslocamentos em intervalos de somente 1 tom, causando um efeito de um deslocamento relativamente “pequeno”, diminuindo a percepção do desenrolar da cena, tornando a tensão mais gradativa, fazendo-a aumentar aos poucos.

Quando a tensão atinge seu limite ocorre o acontecimento maior: quando o enunciado “olha a faca! Olha a faca!” se coloca como grande ruptura, ele aparece sob a forma de dois gritos de espanto, de maneira que se aproxima da fala:





Nesse ponto, uma grande tensão se condensa no enunciado acompanhado pelo tenso acorde de Ab7(#11) (lá bemol com sétima com décima primeira sustenida). O acorde é resolvido com a nota ré, que não está na escala maior de lá bemol⁴², ela corresponde à quinta diminuta em relação à tônica. Esse acorde apresenta como I - III - IV dim (ou XI aug) - VI, é um trítono. O trítono é conhecido popularmente “nota do diabo”⁴³, seu uso foi proibido pela igreja por séculos, por causar um efeito sombrio (PAHLEN, 1965).

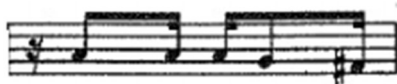
A partir daí o tema inicial é aos poucos reestabelecido, os acordes de G e F voltam no mesmo andamento e ritmo da estrofe inicial, soando por sete compassos. A linha melódica do fragmento se assemelha à das estrofes iniciais, com a diferença de tom que evidencia pico passional desencadeado pelo acontecimento. A terça picarda é abundantemente usada nessa estrofe causando um efeito de sentido de enganação, surpresa, como se o acontecimento tivesse “pregado uma peça” nos sujeitos. O desenho melódico segue com essas alterações tonais até o final da canção, porém, nos últimos

⁴² A escala maior de la bemol consiste em La bemol (I), si bemol (II) do (III), ré bemol (IV), mi bemol (V), fá (VI), sol (VII) (...)

⁴³ “Diabolo in Musica”. Foi um recurso muito explorado por Bach para figurativizar as aparições de Judas na obra “Paixão Segundo São Mateus”. Bethoven explorou esse recurso em sua quinta sinfonia. Num âmbito mais popular, podemos ouvir um bom uso do trítono na música “Black Sabbath”, do grupo de Heavy Metal inglês também chamado Black Sabbath.

dezoito compassos (correspondentes à última estrofe da letra), há uma alteração significativa, os acordes menores predominam: Em (mi menor), Am (lá menor) e D (ré) correspondem ao primeiro verso.

Em Am



(**Em** **Am**
Amanhã não tem)

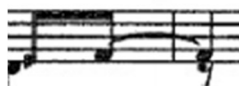
D



(**D**
feira)

O acorde de C (do) sustenta o fim da resposta e o início da estrofe seguinte:

C



(**C**
Ê José)

Bm (si menor), D7M/A (ré com sétima maior com baixo em lá) recobrem o verso seguinte:



(**Bm** **D7M/A**

Não tem mais construção Ê Joãããã)

O acorde dissonante D7M/A indica uma tensão no sujeito que a que tudo indica está morto, trata-se de um acorde de atualização no que diz respeito aos modos existência, já que é resolvido com a sétima aumentada indicando uma disjunção com a tônica.

O desenho da linha melódica é parecido ao da primeira estrofe, respeitado o acidente que comportam os tons da escala menor que parte de mi: o fá sustenido. Esse acidente ocorre porque a escala menor natural é constituída por: tom, semitom, tom, tom, semitom, tom, tom... Sua diferença em relação à escala maior está no terceiro, sexto e sétimo graus, porém podem se relacionar com as escalas maiores livremente para causar determinados efeitos de sentido: no caso, a disjunção com a escala que rege a harmonia pode representar uma disjunção dos sujeitos com a vida.

Um acorde maior (G - sol) recai sobre a nota correspondente à sílaba “dei”, tônica de “brincadeira”, uma dissonância marca também a palavra “José” (D/F# - ré com baixo em fá sustenido), ao passo que um acorde menor corresponde à sílaba tônica de “confusão” (Em7 - mi menor com sétima), enquanto um acorde tenso soa junto as duas notas si que cantam “João” (A7 - lá com sétima).

Na cultura ocidental, os acordes menores são, geralmente, associados a conteúdos disfóricos, tristes, ao sentimento de perda. Em termos semióticos, correspondem à remissão⁴⁴, ao fechamento, a uma concentração de fluxos que impede a expansão. Há uma desaceleração que tende para o fechamento da canção. Quando consideramos o elã⁴⁵ da categoria do andamento, essa desaceleração é apreendida na lentidão que a melodia assume.

Um porvir se anuncia: "amanhã não tem feira". No forema do elã na categoria do cronema, podemos observar uma longevidade temporal, o depois é determinado pelo antes, o acontecimento que alterou de forma permanente a condição dos sujeitos. Um jogo entre as posições temporais anterior/posterior indica mútua relação entre os polos, já que a anterioridade perdurará na posterioridade. Há uma inércia no fragmento, as subvalências em uma mesma ordem, um mesmo sintoma de tristeza gerada pelo afeto disfórico concretizado na figura da faca, das notas ré e fá que se repetem para compor a melodia referida, dos acordes de A7 e Ab7(#11).

⁴⁴ “Remissivo” é o regime de valores correspondentes ao fechamento e a desaceleração. Tal regime de valor comporta subvalores: o da inibição e o da parada. A “emissão” é o regime de valores correspondente à abertura e a aceleração. Os dois regimes de valores são opostos (ZILBERBERG, 2006).

⁴⁵ O problema do elã nas diversas categorias aparece como a conservação do impulso sonoro no tempo, a constância nos valores de duração da canção, enquanto os foremas são vetores subjacentes às variações de dinâmica e andamento. As variações, que afetam diretamente o sentido, são efeitos de sua imersão na foria: o elã do andamento está entre grave e presto, na dinâmica entre piano e forte (ver introdução).

Essa inércia reverbera na última estrofe, como descrito acima, sob um efeito de tristeza. Há um prolongamento das sílabas tônicas que evidencia o plano passional, o lamento de que não haverá “amanhã”.

A estrofe cantada só com vocalizações “Êh! Êh! Eh!...” apresenta uma abertura, uma emissão, uma continuidade, uma volta à alegre marcha da introdução, os acordes são maiores: D, G, A7, D. Essa volta é a total realização da circularidade da música em sua macroforma, que começa da mesma forma que termina, trata-se de um indício de esquecimento: tudo aconteceu, mas tudo continua como estava antes desses acontecimentos, há uma reterritorialização, apesar da narrativa que envolve aquele fatídico desfecho. Em outras palavras, a alegria vence. A macroforma da canção se fecha totalmente em uma circularidade perfeita. Segundo Carvalho, esse “movimento circular simulava a roda de capoeira e um universo caymmiano” (2013, p. 72). Ocorre também uma exposição da “impossibilidade de ser Caymmi” (CARVALHO, 2013, p. 74) naquele período, expondo os traços da Bahia de seu velho mestre que estão impossibilitados de ocorrer “amanhã” nos versos finais da canção. Incorporam-se, assim, novos timbres: elétricos, agressivos, urbanos. A agressividade da guitarra elétrica é bem mais propícia enquanto máquina de guerra para o cenário de embates e terror que o poder estatal já vinha esboçando, que o bucólico e manso violão de Caymmi. O estridente tímbrico são reflexos da resistência anômala e o devir tropicalista. Como nos dizem Deleuze e Guattari:

(...) é como se a idade dos insetos tivesse substituído o reino dos pássaros, com vibrações, estridulações, rangidos, zumbidos, estalidos, arranhões, fricções muito mais moleculares. Os pássaros são vocais, mas os insetos, instrumentais, tambores e violinos, guitarras e címbalos. Um devir-inseto substituiu o devir-pássaro, ou faz bloco com ele. O inseto está mais próximo, o que torna audível essa verdade de que todos os devires são moleculares (cf. as ondas Martenot, a música eletrônica). É que o molecular tem a capacidade de fazer comunicar o elementar e o cósmico: precisamente porque ele opera uma dissolução da forma que coloca em relação as longitudes e latitudes as mais diversas, as velocidades e lentidões as mais variadas, e que assegura um continuum estendendo a variação muito além de seus limites formais.(...) a molécula sonora (o bloco) dissocia-se em elementos dispostos de diversas maneiras conforme as relações de velocidade variáveis, mas também como ondas ou fluxos de uma energia sônica irradiando todo o universo, linha de fuga desvairada. É assim que ele povoou o deserto de Gobi de insetos e estrelas que formavam um devir-música do mundo, uma diagonal para um cosmo (2012, p. 111-112).

Ser mais inseto e menos pássaro é romper com a tradição e os padrões impostos pela tradição ocidental, povoar sua esterilidade desértica, explorar a modernidade de uma

forma outra. Resistir não é ser anti-moderno, mas alter-moderno, enfrentar o poder com as mesmas armas pelas ele tenta nos capturar, capturar suas armas e ir à luta.

A repetição melódica e harmônica se baseia na diferença, isto é, na autonomia de cada um dos modos e atributos que compõem juntos, em sua singularidade, a substância sonora a partir da formação da matéria.

Sendo assim, essa repetição que sempre se atualiza em acontecimento é o que constitui a canção tanto em termos de letra, como de melodia de harmonia e de ritmo (que também se atualiza na estrofe final).

3.1.4. Análise da materialidade visual

Às vezes nossos sentidos se deparam com algo que nos aturde, o olhar se encontra com um “fora” que o leva a questionar aquilo que corriqueiramente costuma ver, aí então fazemos um momentâneo recorte do caos para julgar a situação: gostamos, não gostamos, adoramos, detestamos, não adoramos... Depois procuramos um “sentido”, mas aí percebemos que as coisas não têm sentido por si mesmas, que esse sentido é um efeito do encontro entre nosso olhar e aqueles corpos estranhos que o povoam como uma infecção (pois se o sentido se dá a partir da diferença, o próprio sentido é um acontecimento): ‘o que essas pessoas fantasiadas estão fazendo aqui?’ ‘Por que eles se comportam assim?’. Alguns veem ali o poder da invenção, o poder de se apropriar da ideia que conduz ao choque e domá-la para produzir o novo: ‘Por que não se fantasiar dessa forma?’ ‘Devemos subverter a imagem convencional, a imagem normal’. O choque, o acontecimento visualmente manifesto nas apresentações tropicalistas que constituem parte do nosso *corpus* é o que investigaremos agora⁴⁶.

O festival foi, antes de tudo, um programa de TV, com suas implicações políticas e econômicas. A televisão se baseia em um conjunto de características ligadas ao espectador alvo. O dispositivo de comunicação de Baird⁴⁷ se alicerça em uma alocação, já que seu funcionamento pressupõe a presença de um outro, transcendente àquele que enuncia. Poderíamos dizer, por um lado, que a comunicação televisiva visa ao consumo,

⁴⁶ O acontecimento não é, para nós, a manifestação signífica daquilo que acontece, mas o efeito dessa manifestação, o fantasma que emerge dos estados de coisas. A zona de indeterminação (entretanto entre estímulo e resposta, a grosso modo) é posterior ao acontecimento, ela está em coexistência com o momento de acontecimento em uma espécie de morte, de vazio temporal paradoxalmente instalado entre o porvir e o já ocorrido. O agora é o sempre-já-agora.

⁴⁷ Baird é o responsável pela montagem do primeiro sistema televisivo, na década de 1920, apesar de a patente ser atribuída ao engenheiro russo Wladimir Zworykin.

se configurando simplesmente como um aparelho garantidor do lucro, porém, assumir tal posição seria um modo limitado e ingênuo de olhar para o problema. Entendemos que a transmissão televisiva faz ver (ou não ver) e/ou faz ouvir (ou não ouvir), a partir da evidenciação de um conjunto de saberes específico que atende não só a uma potencialidade econômica, mas também a certa utilidade política. O campo do saber não se restringe somente ao campo do discurso que, por sua vez, é mais amplo, por si só, que o campo da linguística, já que todo uso da linguagem é englobado por ele. A partir de alguns regimes de enunciação, emergem os processos de subjetivação (mais especificamente, produção de subjetividade operada na dimensão do saber e não na dimensão das forças exercidas por aparelhos repressivos). São duas as dimensões do dispositivo televisual que integram o campo do saber: a linhas de enunciabilidade e as linhas de visibilidade. Ou seja, regimes de linguagens e regimes corpóreos (incorpóreos e corpóreos) que constroem as formas de saber, sendo assim, é por meio de duas formalizações diferentes e heterogêneas que o saber é criado para a manutenção das relações de poder que ele materializa.

Quando consideramos a transmissão televisiva, o sujeito da enunciação (como tratado nas análises anteriores) passa a ser sujeito do enunciado, já que há uma instância superior pressuposta que o engloba no interior de sua enunciação. O enunciador da TV, em nosso caso, não é uma pessoa, não se concentra em um sujeito uno, mas em uma multiplicidade que se conjuga na instituição que transmite o festival, um dispositivo televisual que cria uma cumplicidade entre multiplicidades anônimas e heterogêneas (humanas, técnicas e tecnológicas), de forma que um rosto conhecido vestirá a máscara de enunciador, é ele quem empresta sua credibilidade para firmar um pacto fiduciário entre as multiplicidades em questão, em nosso caso, dois atores desempenham essa função: os apresentadores Cidinha Campos e Blota Júnior. Trata-se de interlocutores que se colocam como aqueles que “produzem” o programa, em um mecanismo enunciativo de embreagem. Os apresentadores não são, no entanto, pessoas singulares, mas uma fusão de elementos valorativos pertinentes na estratégia de sedução do enunciatário: juventude, beleza, simpatia. Gil e os Mutantes assumem, nessa configuração enunciativa, o papel de “interlocutores” (FIORIN, 2002) estabelecidos no simulacro televisual, já que os enunciadores os projetam no enunciado dando-lhes voz, e, por meio da debreagem de segundo grau, passam a ter uma “autonomia” no processo enunciativo. Instaura-se assim um efeito de sentido de realidade frente à virtualidade do simulacro televisivo.

Na alocação enunciativa, a televisão instaura um conjunto de valores a partir de exposições caricaturais da realidade social com base em elementos reconhecíveis para o alocutário à “medida em que [ela] indica, no cenário da produção midiática, reflexos e embates da própria vida e dinâmica sociais” (FRANÇA, 2009, p. 228), reproduzindo os valores dominantes, ainda que de forma distorcida e desestabilizada. Quanto à transmissão do festival, destacamos três características estratégicas que determinam sua relação com o enunciatário: 1) há um fazer-sentir que, a partir da ênfase ao apelo afetivo, que acompanha e molda o fazer-saber (CHARAUDEAU, 1997), a função fática é enfatizada na interpelação do espectador seduzido a partir de uma estratégia de distribuição de papéis atribuídos aos músicos. Paulo Roberto Machado de Carvalho, em um depoimento no documentário “Uma Noite em 67” diz: “Tinha que ter o mocinho, o bandido, a heroína etc” (2010); 2) há uma produção de um perfil difuso ao destinatário: se um único conteúdo deve despertar reações afetivas homogêneas, ocorre um apagamento das diferenças, atribui-se uma totalidade aos múltiplos destinatários, convertendo-os em uma massa ordinária; 3) há um sincretismo englobante que envolve tanto as forças hegemônicas quanto as não-hegemônicas, que atendem a uma dialética capaz de instaurar antagonismos, em um “processo pelo qual algumas coisas são ativamente preferidas para que outras possam ser destronadas. Em seu centro estão as relações de força mutáveis e irregulares que definem o campo da cultura – isto é, a questão da luta cultural e suas muitas formas” (HALL, 2003, p. 258).

Em nossa busca de historicizar os regimes que criam as dimensões que operam nos sujeitos e nos objetos (não se trata, portanto, de historicizar os sujeitos e os objetos), buscamos os acontecimentos que propiciam as condições de emergência dos regimes de poder e os saberes que veiculam (os processos, os devires e as práticas), sendo assim, os acontecimentos não devem ser confundidos com os acontecidos. O poder, concretizado no governo militar, cria um sujeito e um objeto, de forma que o início (sujeito) e o fim (objeto) são efeitos determinados pelo meio (linguagem) televisivo, de forma que o saber mediatizado pela TV é, como qualquer outro, mera função do poder. Chico Buarque explica que “o festival nada mais era do que um programa de televisão. Só depois é que aquilo ganhou importância histórica, política, sociológica, musical, transcendental” (2010). Vemos na transmissão uma série de papéis temáticos que envolvem os atores, à Gil e aos Mutantes atribui-se o papel dos “bandidos”, porque, a partir das práticas da mestiçagem e da antropofagia desafiam os valores sociais (morais) pré-estabelecidos. A visibilidade fornecida aos “bandidos” na TV é a construção de um polo negativo, uma

face rebelde do show, assimilada para que possa ser controlada. No entanto não há controle total, pois essa face rebelde se mostra fora da lógica binária e se revela imprevisível.

O bandido é aquele que mistura, trata-se, no entanto, de algo a mais que uma mestiçagem, pois há o acréscimo de uma mais-valia que constitui a imprevisibilidade de onde deriva a pluralidade, a multiplicidade (GLISSANT, 2005). Portanto, é a multiplicidade gerada a partir da mistura que desafia o poder, isto é, a criouliização⁴⁸ e não mestiçagem em si. Ser imprevisível é ser antagonista ao poder vigente, já que, para que a obediência se torne um hábito, para a política homogeneizante dos generais era preciso que tudo fosse previsível, inclusive a militância.

A ficção perde, assim, seus contornos, um modo de existência ficcional encena uma realidade ou a ficção encena a ficção? A ficção que encena a realidade entra no campo do imaginário, enquanto que a ficção que encena a ficção está no campo do virtual (BAUDRILLARD, 2011). A televisão assume um movimento em que as linhas de visibilidade e enunciabilidade remetem a si mesmas, alimentam as linhas de forças que ela mesma cria, é o virtual que encena o virtual: o virtual bandido é o que traz valores virtualmente imprevisíveis, que não se pode controlar, enquanto que o virtual mocinho, ainda que antagonista ao governo é englobado por ele, pois seu antagonismo é virtualmente previsto e esperado. É a política dos possíveis. O simulacro existencial se confunde com a abolição do real e não com sua alienação, o bandido “tropicalista” é um mero *exote* televisivo, em sua exótica revolução comportamental, no “exoterismo das imagens, atualidade de estúdio”, os espectadores são “exógenos e turistas de uma história virtual” (BAUDRILLARD, 2011, p. 148). Enquanto o real pesava sob seus ombros: “eu era um fantasma no palco” – comenta Gil. Nada mais virtual que um fantasma. No entanto, é a potencialidade de sua realização, em presença, que assusta ao mesmo tempo o espectador e o próprio fantasma. É a realização da virtualidade que se apresenta e choca a plateia e o espectador. Assim, a militância ativa atualizada em “Domingo no Parque” se torna uma simples extensão da tela, esse não-lugar em que o acontecimento se virtualiza. Tratando-se de um virtual que não pode se atualizar, já que o lugar da práxis

⁴⁸ Segundo Glissant, a criouliização é “um movimento perpétuo de interpenetrabilidade cultural e linguística que não nos leva a uma definição do ser” (Glissant, 2005, p. 147). Isto é, um processo de trocas recíprocas que opera a fluidez do ser, um intercâmbio capaz de realizar metamorfoses em todos os envolvidos. A diferença entre criouliização e mestiçagem está no fato de que a mestiçagem é previsível, no sentido de que ela se pauta na identidade do ser mestiço ou da coisa mestiça e se difere por isso do devir implicado na criouliização.

não coincide com o lugar da percepção, a hegemonia do virtual se intensifica e se torna definitiva na coincidência paradoxal entre o tempo real da ação e o signo (enquanto elemento de ruptura com o tempo real), que faz com que o buraco-negro do não-lugar televisivo devore toda a realidade e atualização do acontecimento. O signo é a presença atualizada do referente? Ao contrário, a práxis⁴⁹ toma o lugar da *poiesis*, a transmissão se encerra em si mesma, em sua própria virtualidade paradoxalmente irrealizável.

Diante de toda essa complexidade enunciativa, observamos que o enunciatário é induzido a fazer uma imagem dos interlocutores segundo a impressão produzida pelo enunciador. Afinal, uma coisa é o conjunto de discursos constituídos *por* uma dada pessoa, outra coisa é o conjunto de discursos que circulam *sobre* essa mesma pessoa. Falar *por* uma pessoa é imaginá-la e, por isso, julgar, criar estereótipos, subestimar ou, até mesmo, superestimar, exotizar, folclorizar. Isto é, os discursos que uma comunidade produz em relação a sua própria configuração social, suas práticas, suas formas de vida são aquilo que essa comunidade *é*. Mas quando uma comunidade produz discursos sobre outra comunidade, ela o faz a partir de uma imagem que forma ao ser afetada, imagem essa que não necessariamente corresponde à imagem que a comunidade referida tem de si mesma, trata-se antes de uma imagem que se baseia no que o conjunto dos discursos que circulam *sobre* aquela comunidade lhe causou afetivamente (ódio, admiração, medo, respeito, etc). Por mais que a imagem que uma comunidade tem de si mesma seja também um simulacro, não há um acesso ao “real”, o que há são sempre imagens correspondentes ao arranjo cultural de cada grupo. Além disso, a imagem que a comunidade faz de si mesma é uma força política que não impacta diretamente no enfraquecimento e dominação de outras comunidades. A imagem que a comunidade *x* tem da comunidade *y* é o produto da afecção de *x* em sua relação com *y*, tal imagem deriva do encontro entre *x* e *y*, mas ela é a ideia de *x*, ela é mera impressão de *x* acerca de *y*, de maneira que os julgamentos que daí resultam são ilusórios. Isso não significa que *y* não possa ser estranho a *y* (a si mesmo), mas trata-se de um questionamento sobre as possibilidade de autonomia e de governo si para uma dada comunidade, sem que esta seja estereotipada (para bem para mal)⁵⁰. Esses julgamentos induzidos pelo dispositivo televisual participam, dessa

⁴⁹ A práxis é compreendida aqui segundo a tradição aristotélica: tanto práxis quanto poiesis correspondem à ação. No entanto, a práxis é uma ação que tem por finalidade sua própria realização, enquanto a poiesis é o trabalho produtivo, que gera um produto. Deve-se ter em mente que a poiesis tem em si muitos aspectos da práxis, e ambas ações podem ser justapostas a depender do contexto.

⁵⁰ Não recorremos ao quadro dos jogos de imagens descrito por Michel Pêcheux, pois a lógica aristotélica não foi adotada como base para esse raciocínio. Trata-se, antes, de um raciocínio de base spinoziana, de que a imagem de *x* sobre *y* é imagem de *x* e não de *y*, o que não é “bom” nem “ruim”. Com um exemplo

maneira estratégica, da instauração de saberes que atendem necessariamente às linhas de força que constituem o poder, inoculando a força política do discurso tropicalista a partir de sua neutralização, decorrente da exotização e folclorização de suas pautas.

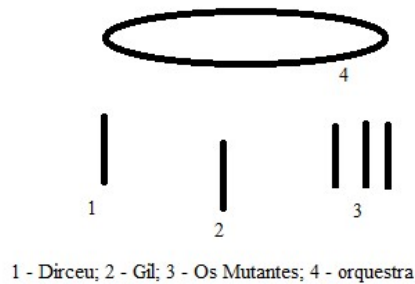
Do ponto vista do enunciatário (o espectador alvo), o palco tem uma distribuição espacial em que a orquestra ocupa o fundo, configuração comum em todas as apresentações da noite, o cantor ocupa o centro de frente à plateia, o berimbalista está à esquerda e a banda de apoio se posiciona à direita. Os músicos são: Gilberto Gil (violão e voz), o grupo Os mutantes, integrado por Sérgio Dias (Guitarra e voz), Arnaldo Baptista (baixo elétrico e voz) e Rita Lee (voz e percussão), o berimbalista Dirceu era o baterista que normalmente acompanhava Os mutantes. O logotipo do festival ocupa a posição mais alta no centro do palco.



Figura 5 – captura de tela. Gil e Os mutante tocam “Domingo no parque”.

O mapa do palco se dispõe da seguinte maneira:

mais “extremo” a coisa fica mais clara: a imagem que Hitler tinha dos Judeus como “baratas”, não torna os Judeus baratas, mas torna Hitler alguém capaz de comparar pessoas à insetos.



O peso dos 3 elementos à direita (Os Mutantes) chama a atenção e é justamente ali que estão os tão temidos instrumentos elétricos e fantasias extravagantes.

A categoria eidética nos permite ver contrastes que possibilitam a distinção a partir da disposição de elementos heterogêneos que compõem os corpos e os elementos homogêneos que compõem o palco. O cenário é homogêneo, porém pode ser distinguido um contraste entre o chão e a parede, os corpos se distinguem pelos diferentes contornos, tamanhos e posições. Um outro contraste importante no vídeo é entre claro e escuro, posto que outros elementos da categoria cromática são anulados pela tecnologia da época da gravação, ainda não havia transmissão em cores. Na categoria topológica vemos uma relação entre linhas verticais e linhas horizontais: a parede ao fundo do cenário se constitui por uma série de linhas verticais, enquanto o chão do palco e suas plataformas apresentam linhas horizontais. A plateia, por sua vez é uma multidão cuja homogeneidade é composta pela própria heterogeneidade em si, diferentes formas, faixas, posições, alturas, etc., constituem essa pluralidade. Vamos considerar os músicos e a plateia como um mesmo traço semântico: o “orgânico”, enquanto consideramos o cenário e o espaço do teatro como “sintético”, pois o primeiro apresenta uma participação mais “viva” que varia de acordo com as afecções ativas e passivas, enquanto o segundo é immanentemente fixo variando somente segundo a percepção e participação do primeiro.

Sendo assim, temos no plano da expressão a correlação entre a categoria eidética (relação entre homogêneo e heterogêneo), a categoria cromática (claro e escuro) e a categoria topológica (horizontal e vertical). No plano do conteúdo temos uma relação entre orgânico e sintético, já que consideramos que “inorgânico” não poderia se opor semanticamente a “orgânico” (também porque é preciso um traço semântico afirmativo para a construção de termos contrários, e nossa análise não se concentra em uma exposição dialética) por se tratar de uma derivação e “inanimado” também não poderia

se opor a orgânico devido à inclinação animista de nossas análises, em que o cenário tem uma importante carga de participação anímica no espetáculo.

As categorias da expressão estão em um regime de constante mistura: claro e escuro se misturam tanto a vertical como a horizontal, que, por sua vez se misturam a homogêneo (linhas verticais) e a heterogêneo (plantas), as misturas funcionam em uma rede limitada de contrastes e relações para compor a forma da expressão. Duas grandes plantas próximas à parede do fundo do palco operam uma função aparentemente estética, uma neutralidade topológica caracteriza essas plantas que nem são horizontais nem verticais, trata-se de uma relação entre massa (plantas) e linhas que operam um contraste que podem remeter a uma relação entre a brasilidade (a forma como as grandes plantas estão arranjadas no palco contrastando com as “frias” linhas verticais) e a modernidade concernente a música ocidental (linhas), posto que as linhas são elementos constantes na arquitetura brutalista, muito presente na época (ZEIN, 2006). A horizontalidade de alguns dos instrumentos musicais, como o violão de Gil, contrasta com a predominante verticalidade dos corpos dos músicos, dos pedestais de microfones e das estantes de partitura:



Figura 6 – captura de tela. Gil e Os mutantes tocam “Domingo no parque”.

Há contrastes entre vertical e horizontal também na disposição das estantes de partitura. Na imagem acima podemos ver que, além da disposição vertical dos pés das estantes, há a horizontalidade das extremidades superiores e inferiores do acessório e a transversalidade nas laterais que apresentam uma neutralidade topológica, o que evita que o “foco” seja redirecionado para algo que esteja além das *performances* musicais, no caso,

o cenário. O contraste é a evidenciação da diferença, é o que faz com que ela se distinga, provocando estrias no espaço homogêneo, instaurando a diversidade em lugar de unidade, o múltiplo em lugar do uno. A mistura, por sua vez, não necessariamente implica contraste, mas, nesse caso sim, pois as próprias substâncias que constituem o palco são dotadas de atributos visuais distintos, provocando a mistura, de modo que a distinção é evidenciada por uma heterogeneidade contrastante⁵¹. O contraste implica a mistura da mesma forma que a semelhança implica a triagem.



A relação topológica também pode ser vista na formação da banda de apoio:

⁵¹ A relação entre contraste e mistura já aparece na análise dos timbres do tópico anterior.



Figura 7 – captura de tela. Gil e Os mutantes tocam “Domingo no parque”.

Há uma relação semissimbólica entre a forma de expressão e a forma do conteúdo da canção. Essa relação é também definida pelas categorias eidética, topológica e cromática do evento performático. O contraste existente na relação entre as categorias plásticas que, por um lado, dão forma aos músicos e, por outro, revelam o comportamento da plateia, opõe-se ao cenário evidenciando uma estreita relação entre alteridade e identidade.

A diferença funciona aqui como uma forma de afirmação: as diferentes roupas dos cinco músicos afirmam alteridade. Gil veste paletó, camisa de gola rolê, calça social e sapato, todas as peças em tons claros; Arnaldo Baptista veste uma capa, com um capuz nitidamente preto, vestimenta associada a feiticeiros e monges medievais (LEXICON, 1998), camisa social, calças brancas de lycra e botas; Rita Lee veste um vestido azul largo que mostra os joelhos, meia-calça e um coração desenhado na bochecha esquerda; Sérgio Dias veste paletó preto, camisa branca e gravata preta, calças pretas; Dirceu veste paletó e calças pretas e camisa de gola rolê. Sabemos das cores das roupas graças a Calado (1995).

Há uma alteridade geral, enquanto a identidade é virtualizada.

Por mais que isso nos pareça estranho hoje, tocar em um festival na TV em 1967 sem smoking (no caso dos homens) ou vestido longo (no caso das mulheres) é bem original, todos os outros participantes do festival, com exceção de Caetano Veloso e dos Beat Boys, Edu Lobo e Momento Quatro, usaram smoking ou vestido longo. A relação entre alteridade e identidade remete a uma outra relação semântica entre estesia e anestesia. Seu estilo individual musical se reflete nas vestimentas e nos comportamentos

no palco. A plateia se encontrava em estado de anestesia antes da aparição dos cinco músicos, o que precede o acontecimento, a anestesia é a concretização de uma forma de vida ordinária, regida pela moral, pela tradição, que gera repetição automática e domesticada de comportamentos baseados em valores pré-determinados. Para Greimas (2002), a estesia é um momento único, que ocorre segundo uma necessidade congruente de acontecimentos. A estesia apresentada pelos músicos é o que afronta como acontecimento a velha rotina anestésica, trata-se da evidenciação da estética e da ética contra a moral, da sensibilidade contra a razão e da ruptura contra a manutenção conservadora.

Um dos elementos que mais chocou o público foi a guitarra elétrica de Sérgio Dias, mais por sua aparição que propriamente pelo som que emite, já que a famosa REGVLVS, criada e construída por Claudio Dias, irmão de Sérgio Dias e Arnaldo Baptista, não tem um timbre muito diferente de um violão de cordas de aço. Naquele mesmo ano houve uma marcha contra a guitarra elétrica, movida pelo nacionalismo e pela distorcida compreensão dos pressupostos marxistas por parte dos movimentos estudantis. Os ideais ascéticos nacionalistas do marxismo ortodoxo e das teorias frankfurtianas acerca da indústria cultural predominantes na década de 1940 viam as novas experimentações estéticas como uma espécie de colonização da cultura brasileira operada pelo império estadunidense. Por parte da plateia, a recepção de “Domingo no parque” não foi tão boa, todo esse estranhamento gerou vaias e protestos verbais que se ouvem nitidamente durante a *performance*. Alguns se levantam e saem, soldados trafegam entre o público.

De um lado da guitarra elétrica há um baixo elétrico, do outro lado há um violão com cordas de nylon, típico do samba e da bossa nova, um berimbau que sintetiza a cultura baiana há séculos, ao fundo uma orquestra de metais e cordas. A junção do ritmo popular nordestino da capoeira com os instrumentos elétricos exclui o ‘ou ou’ para a evidenciação do ‘e’, trata-se da afirmação da diferença.

Em Fontanille e Zilberberg (2001), vemos a diferenciação em um esquema tensivo entre mistura e triagem. A mistura tende a um aspecto contínuo, de inclusão e participação; a triagem tende a um aspecto descontínuo, de exclusão e restrição:

Tônica	Triagem	Mistura
Âtona	unidade/nulidade	universalidade
	totalidade	diversidade
	(FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 33)	

Em “Domingo no Parque” predomina a universalidade e diversidade da mistura fortemente marcada pela troca cultural que a constitui. A síntese conectiva (x e y) é a concretização do desejo, que acopla diversos modos e atributos distintos para alimentar o fluxo contínuo, operando em múltiplas direções, livre dos caminhos pré-traçados, abrindo novos caminhos para a atualização constante das formas. Libertar realmente a música da colonização é estabelecer novas possibilidades.

Da mesma forma, a letra traz em seu conteúdo elementos cristalizados da cultura nordestina narrados com uma expressão experimental, beirando o cinematográfico, com seus cortes e acoplamentos maquínicos⁵² de blocos e séries.

3.2. O sempre já agora e a marchinha anômala tropicalista

*A alegria imaginou um mundo suspenso na escuridão,
até que de repente uma minúscula chama se iluminou,
seguida por outras, formando um colar ardente de
revolução através de duas Américas*

Leslie Marmon Silko

Caetano Veloso (1997) nos conta que “Alegria Alegria” foi composta como uma estratégia de provocação, uma resposta aos impulsos nacionalistas da MPB contra o Iê-iê-iê. Após os problemas internos na TV Record envolvendo os compositores, uma ideologia comparável à da *AMRP*⁵³ (ou até mesmo à do *macartismo*⁵⁴, que não é nada diferente) se instaurou na chamada MMPB.

Caetano relata que a partir da passeata anti-iê-iê-iê que contou com a presença e organização de figuras como Elis Regina, Geraldo Vandré e Chico Buarque, decidiu compor algo para o festival de 67 (VELOSO, 1997). O jovem compositor queria escrever algo que “fosse fácil de apreender por parte dos espectadores do festival e, ao mesmo tempo, caracterizasse a nova atitude” (VELOSO, 1997, p. 165) que queria inaugurar. Ele pensou em “Paisagem inútil”, mas essa canção não era capaz de atender aos dois

⁵² Em Deleuze e Guattari (2010) maquínico é aquilo que se opõe ao mecânico. As máquinas tomam o lugar das estruturas na esquizoanálise, tudo é máquina e essas máquinas se acoplam para criar conexões que mantêm o fluxo do desejo.

⁵³ ARMP (Associação Russa dos Músicos Proletários) era o órgão stalinista que cuidava da censura das músicas consideradas “formalistas”, ou seja, ocidentalizadas, com traços de estrangeirismo. Músicos como Dimitri Shostakovich foram censurados pela organização.

⁵⁴ O Macartismo é(ra) também um modo capitalístico de censura, mas ao invés de soviético, era estadunidense. Trata(va)-se de instaurar censura e repreensão política a toda manifestação considerada subversiva, socialista ou comunista.

propósitos, o que ele queria era uma “marchinha alegre, de algum modo contaminada pelo pop internacional, e trazendo na letra um toque crítico amoroso” (VELOSO, 1997, p. 165), o arranjo tinha que ser inclassificável. O menino apaixonado por João Gilberto agora queria fazer um *rock n’roll*, ou melhor, uma marchinha que ao mesmo tempo era um *rock n’roll* com elementos de *jazz-fusion* e música pop.

Caetano havia composto uma marchinha satírica tempos antes chamada “Clever boy samba”, que fazia uma brincadeira com as manias das figuras locais de Salvador, foi a partir da estrutura rítmica dessa marchinha, que ganhou outra letra, que saiu a nova marchinha com radicais intervenções na harmonia (como veremos adiante) e uma letra nova. A letra de “Clever boy samba” era a seguinte:

*Pela rua Chile eu desço
Sou belo rapaz
Cabelo na testa fecha muito mais
Vou fazer meu ponto
Ali no Adamastor⁵⁵
Mesmo subdesenvolvida
vou fazer a doce vida⁵⁶
as Brigittes⁵⁷ passando
e eu Belmondo⁵⁸
sigo na lambreta e os brotos
vão ficando pra traz
sem silêncio fecha muito mais
no farol da barra
em falta de Copacabana
vou queimar a pele
no final de semana
entro no cinema
e o filme é com Delon
aprendo o sorriso
mas nem sei se o filme é bom
come to me my melancholy⁵⁹
samba não é assim
se não é bossa nova não está pra mim
pra mim João Gilberto
e Orlann Divo⁶⁰ é uma coisa só
de tarde a semana inteira
dou meu show de capoeira
na piscina do Yach*

⁵⁵ Há uma dupla referência aqui, ao gigante Adamastor do Épico de Camões e ao pai de Glauber Rocha, Adamastor Rocha, proprietário de uma loja situada naqueles arredores (VELOSO, 1997).

⁵⁶ Referência ao filme *La Dolce Vita* (1960), de Fellini.

⁵⁷ A referência a Brigitte Bardot foi mantida em “Alegria Alegria”.

⁵⁸ Jean Paul Belmondo, ator francês estrela do clássico *Pierrot le Fou* de Godard em 1965.

⁵⁹ Verso de “*My Melancholy Baby*”, clássico do jazz gravado por Ella Fitzgerald em 1959, composto por Burnett e Norton em 1912.

⁶⁰ Sambista catarinense.

*se faz sol o Nelson Golçalves
sei que já ficou pra traz
ser desafinado fecha muito mais
Adoro Ray Charles
ou Stella by Starlight⁶¹
mas o meu inglês
não sai do “good night” (CALADO, 2017, p. 120)*

A letra precisava definitivamente ser alterada, o propósito não era apresentar algo irônico, mas mais direto e literal.

No intuito de chocar aqueles que estavam contaminados pelos impulsos nacionalistas, surgiu a ideia de um elemento chave para a apresentação: a banda de *rock n’ roll*. A princípio, Caetano tinha a intenção de convidar a RC7⁶², grupo que acompanhava Roberto Carlos na época, mas, “por timidez” (VELOSO, 1997, p. 168), acabou não convidando. Guilherme Araújo, amigo de Caetano Veloso e Gilberto Gil, encontrou uma solução para o problema, um amigo seu, Abelardo Figueiredo, havia contratado para tocar em sua casa noturna em São Paulo⁶³ a banda portenha *Beat Boys*. A banda portenha foi convidada e aceitou tocar com Veloso. Os *Beat Boys* começaram sua carreira tocando no *La Cueva*⁶⁴ (CALADO, 2017), famoso bar de Buenos Aires em que jazzistas de renome internacional como Gato Barbieri e Schifrin costumavam fazer suas *jam sessions*, com o fechamento do *La Cueva* juridicamente decretado em 1967, a banda, que já havia alcançado uma relativa fama na Argentina, resolveu tentar a sorte na maior cidade da América do Sul.

O título da canção foi também uma grande provocação, o apresentador de tv Abelardo Barbosa (Chacrinha) lançava uma série de bordões, um deles era “alegria, alegria”, bordão que em especial se tornou extremamente popular na época⁶⁵. A provocação consiste na chamada “estética do mau-gosto” reivindicada pela tropicália e

⁶¹ Standart do jazz gravado por grande parte dos interpretes jazzistas pós-segunda guerra que conhecemos, foi composto por Victor Young em 1944.

⁶² A RC7 era composta por um naipe de metais, guitarra, baixo, teclado e bateria, sua sonoridade se aproximava mais do soul funkeado de James Brown que propriamente do neo-rock inglês, o grupo acabou participando do festival junto a Roberto Carlos, que defendeu a bela canção de Luís Carlos Paraná “Maria Carnaval e Cinzas”, que conquistou o quinto lugar na classificação geral.

⁶³ O nome da casa noturna era *O beco*, situada na rua Bela Cintra, n. 137.

⁶⁴ O *La Cueva* situava-se na Av. Pueyrredón, n. 1723. Assim como *O beco*, localizado em um dos bairros nobres de São Paulo (Jardins), o *La Cueva* estava em um bairro de Buenos Ayres chamado Recoleta, que abriga mansões e pontos turísticos que conferem a Buenos Ayres o título de “nova Paris”.

⁶⁵ Um outro bordão de chacrinha incorporado na canção tropicalista foi “aquele abraço”, na canção homônima de Gilberto Gil.

adotada por Chacrinha. Na canção de Caetano e no teatro de Zé Celso⁶⁶, as referências a cultura popular era uma forma de resistência aos padrões da crítica nacionalista. O agenciamento antropofágico de “Alegria alegria”, devora, como veremos, de Chacrinha a Sartre.

3.2.1. Análise da letra

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

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

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

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

*Por entre fotos e nomes
Os olhos cheios de cores
O peito cheio de amores vãos
Eu vou
Por que não, por que não*

*Ela pensa em casamento
E eu nunca mais fui à escola
Sem lenço e sem documento
Eu vou*

*Eu tomo uma Coca-Cola
Ela pensa em casamento
E uma canção me consola
Eu vou*

*Por entre fotos e nomes
Sem livros e sem fuzil*

⁶⁶ A montagem de “O rei da vela” em 1967 antropofagiciza uma obra não antropofágica de Oswald, realizando um agenciamento com o que há de mais popular.

*Sem fome, sem telefone
No coração do Brasil*

*Ela nem sabe até pensei
Em cantar na televisão
O sol é tão bonito
Eu vou*

*Sem lenço, sem documento
Nada no bolso ou nas mãos
Eu quero seguir vivendo, amor
Eu vou*

*Por que não, por que não?
Por que não, por que não?
Por que não, por que não?*

Nossa análise de “Alegria alegria” se baseia ainda nos aspectos relacionados à resistência política em suas diferentes formas durante o período de repressão militar na década de 1960. Começamos aqui pelo percurso gerativo na letra, para em seguida analisarmos os demais elementos componentes da apresentação da canção no festival. Tal percurso também foi competentemente analisado por Tatit (2001), análise essa que nos foi de grande ajuda, apesar de se nortear em aspectos bem diferentes dos nossos.

“Alegria alegria” é uma canção de nomadismo, de abandono das formas, que fala de uma linha de fuga que permite a continuidade do fluxo de desejo na busca para o novo num caminho povoado de intensidades. Não há um norte, um planejamento de rotas, o presente é tudo que importa. O corpo "sem fome" é o “corpo sem órgãos” que nega o organismo biológico. O cuidado de si liberta esse corpo da cultura ("sem livros") e da política transcendente ("sem fuzil"). Trata-se de um corpo nômade que despreza a institucionalização e a captura burocrática do ser, "sem documento", “nada no bolso ou nas mãos”⁶⁷. É a dimensão do ser que o move.

As marcas de temporalidade funcionam de uma forma um tanto complexa, o verbo no gerúndio “caminhando” indica um presente, assim como “vou” que aparece como verbo indicativo do presente na primeira do singular, “pensa” verbo indicativo do presente na primeira do singular, etc. O sujeito está em pleno devir, o presente é o instante

⁶⁷ Esse trecho foi retirado de Sartre, da conhecida obra *Les mots*: “rien dans les mains, rien dans les poches” (1963, p. 146). O pensador francês conclui suas reflexões com a frase: “ma seule affaire était de me sauver — **rien dans les mains, rien dans les poches** — par le travail et la foi. Du coup ma pure option ne m'élevait au-dessus de personne: sans équipement, sans outillage je me suis mis tout entier à l'oeuvre pour me sauver tout entier”. Em uma tradução livre: “O caso era eu me salvar – nada no bolso ou nas mãos – pelo trabalho e pela fé. Então minha opção não me coloca acima de ninguém: sem equipamentos ou ferramentas, me lançar inteiro na ação de me salvar por inteiro”.

que subverte o presente em futuro e em passado que deixa de existir insistentemente na constante atualização das formas, por exemplo, em versos como “eu nunca mais fui à escola” ou “ela nem sabe até pensei em cantar na televisão”, os verbos “fui” e “pensei” aparecem indicando o passado, mas “fui” é atualizado por “nunca mais” que funciona como um advérbio geral, enquanto “pensei” é atualizado por sua relação *in praesentia* (no eixo sintagmático) com “sabe” (presente) e “cantar” (verbo no infinitivo que funciona aqui como futuro do passado).

Há uma descontinuidade na distribuição das imagens que compõem a configuração espacial, descontinuidade construída a partir dos cortes abruptos realizados para constituir um fluxo contínuo que se estabelece em múltiplas conexões causando um efeito cinético: “vento”, “sol”, “bancas de revistas”, etc. A frase “no coração do Brasil” tem como núcleo o nome próprio de um lugar (“Brasil), indicando uma localização vaga, porém concreta, cuja inexatidão também indica movimento, não se pode relatar um ponto fixo de ancoragem quando se está em movimento, afinal, o ponto em movimento deixa de ser ponto para se converter em linha (DELEUZE; GUATTARI, 1996).

Os dêiticos enunciativos nos apontam uma debreagem de pessoa enunciativa, marcada pelo “eu” explícito ao longo da canção e para uma debreagem temporal enunciativa marcada pelo devir que se traduz em um sempre já agora: os verbos, como insistimos acima, quase sempre aparecem no presente do indicativo “vou”, “caminhando”, etc. Além disso, a figura /sol/ está sempre presente, em conjunção com o sujeito do fazer, indicando um poder fazer, ele possibilita a visão de uma série de figuras que se acoplam para dar continuidade ao desejo, a volição do sujeito do querer, o caminho a seguir como que se constitui dessas conexões e acoplamentos dos quais o próprio sujeito se torna parte (como nos indica o uso das preposições “por entre”).

Trata-se de um sujeito endogenamente modalizado, movido pelo querer que lhe é imanente, o sujeito é destinador manipulador de si mesmo, seu objeto é a própria desterritorialização e o desdobramento de seu querer. A relação entre territorialização, desterritorialização e reterritorialização é usada aqui conforme definida ao longo da obra de Deleuze e Guattari: o território é o espaço estável, deixar esse espaço é desterritorializar, aceitando o caos e se abrindo para o acontecimento, na busca do novo. A territorialização consiste, basicamente na construção da instabilidade do espaço psicossocial, enquanto a reterritorialização é sua atualização.

As paixões do sujeito se concentram naquilo que ele sente: a alegria, a preguiça. A percepção opera uma dobra sobre o desejo, que está no *plano das afecções*, tal dobra é

uma constituição de si, uma construção interoceptiva, baseada em uma constituição volitiva endógena. A alegria, afeto que dá nome à canção, é uma passagem da nossa mente a um estado de potência maior. Para desejar, um sujeito deve estar consciente, pois o desejo decorre de um sujeito consciente que toma conhecimento de um “apetite”, um querer que surge como uma pulsão que afeta inconscientemente esse mesmo sujeito, isto é, a volição surge independente do desejo que é sua tomada de consciência (SPINOZA, 2007). Através das misturas entre os corpos (as afecções), o desejo é favorecido ou constrangido, o desejo favorecido a partir de uma afecção sentida por um corpo faz com que a mente unida ao corpo passe a uma maior perfeição. Essa passagem transforma o ser em outro, outra essência, outro desejo, uma modificação. A alegria envolve *excitação* ou *contentamento* (SPINOZA, 2007). A *excitação* envolve o favorecimento de apenas uma parte do corpo (composto por vários outros corpos), é a alegria mais comum: quando passa o efeito buscamos novamente, trata-se de um amor excessivo a algo, mais ela leva a uma ideia inadequada, porque é sustentada pela imagem; o *contentamento* ocorre quando o corpo todo é favorecido, não se trata de uma alegria que passa rapidamente, porque é uma alegria realizada de várias maneiras, com muitos encontros em muitos corpos (que constituem o corpo todo), todas as partes são favorecidas, o corpo se coloca em experimentação para se compor com outros corpos. O contentamento é mais raro, já que a maior parte dos indivíduos está na servidão, ou seja, são dominados por uma paixão. O contentamento não depende necessariamente de um objeto, é um estado que nos leva a nos alegrar com várias coisas.

A alegria enquanto contentamento é o mais forte dos “bons” afetos⁶⁸. Uma alegria que favorece não só um objeto, mas que envolve uma alegria múltipla. O contentamento spinoziano parece ser o caso, já que o sujeito se alegra com cada objeto que descreve, trata-se de um estado patêmico de um sujeito que *sabe* que a conjunção se *realizará*, a intensificação do *saber* é o que caracteriza o alívio que implica a felicidade intensa em um grau de tensividade que vai da *distensão* ao *relaxamento* (BARROS, 1990, p. 63). O sujeito *confia* na realização do percurso, o relaxamento ocorre porque o pacto é fechado consigo mesmo. O estado de alma do sujeito é refletido por todas as pequenas coisas:

⁶⁸ Spinoza (2007) fala de três afetos primários dos quais “decorrem” todos os outros: o “apetite”, a “alegria” e a “tristeza”. O “bom” seria aquilo que aumentará a potência do corpo ou lhe será útil, como, por exemplo, um anticorpo que combate um antígeno (“mal” porque deteriora). Portanto, “bom” e “mal” são conceitos relativos à experiência e ao contexto específico (ver *def.* 1 e 2 e *prop.* 39 do livro 4 da *Ética*, SPINOZA, 2007).

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

A preguiça, o segundo afeto descrito na letra, não é aqui uma paixão disfórica, o enunciado “quem lê tanta notícia?” indica que o sujeito nega a captura do próprio corpo pela cultura, ele nega a produtividade capitalista vigente em sua época, não quer ser movido pelo dever ler tanta notícia, assim como também não quer ser modalizado pelas notícias filtradas pela censura. Ou seja, o poder não fazer é tão importante para o sujeito como o poder fazer e ambos se manifestam no querer e no ser. Além disso, o enunciado “o sol nas bancas de revista me enche de alegria e preguiça” traz uma importante referência: o jornal *O Sol* era um periódico de uma ideologia que tendia mais à “esquerda”⁶⁹, uma das poucas mídias que se opunha ao regime militar que circulava na época.

A relação de competência de um sujeito manipulado pela própria potência que lhe é imanente é, segundo Greimas e Courtés (1979), um jogo entre poder fazer (liberdade) e poder não fazer (independência). O sujeito endogenamente modalizado de “Alegria alegria” pode fazer o que quer, por isso é livre e pode não fazer o que não quer, por isso é independente. Assim, a conjunção de *liberdade + independência é a soberania* (GREIMAS; COURTÉS, 1979). A soberania aparece aqui no sentido de uma plenitude da potência de ser e agir. A alegria e a soberania são inseparáveis, é o processo ativo de cuidar de si, ser seu único dono, é o que institui a força vital do contentamento, segundo Deleuze:

A alegria é a única afecção passiva que aumenta nossa potência de agir; e só a alegria pode ser uma afecção ativa. Reconhecemos o escravo por suas paixões tristes, e o homem livre por suas alegrias, passivas e ativas. **O sentido da alegria aparece como sendo o sentido propriamente ético** (1968, p. 188, grifo nosso).

A conjunção do sujeito com o sol, com “os olhos cheios de cores” e “o peito cheio de amores”, mostra um fazer movido pela afirmação e pelo desprezo da moral que impõe um dever em detrimento de querer. Se os olhos estão “cheios de cores” é porque o sujeito se depara com a mistura, a multiplicidade de acoplamentos que configuram o espaço, agora são os olhos que se enchem e não mais as cores que enchem os olhos, já

⁶⁹ O jornal circulava no Rio de Janeiro sob a forma de um tabloide. Inicialmente era um suplemento cultural do *Jornal dos Sports*, circulando depois de forma independente devido à repressão. Colaboradores de expressão nacional como Carlos Heitor Cony escreveram no Sol.

que os afetos já sentidos pelo “peito cheio de amores” originaram a possibilidade de um agir autônomo, soberano. Se os “amores” são “vãos” é porque o afeto principal aqui é o contentamento e não o êxtase, é livre de produtividade transcendente, o contrato do sujeito se dá com o próprio ser, a soberania é um poder amar imanente a si, não há transcendência na alegria.

Uma polêmica estrofe evidencia um percurso de sedução que afeta o sujeito, o de sucumbir à indústria cultural, o que supostamente diminuiria sua potência de agir, limitando essa *soberania* na qual temos insistido:

*Ela nem sabe até pensei
Em cantar na televisão
O sol é tão bonito
Eu vou*

Uma das características do movimento tropicalista era justamente a popularização das obras. Mas isso não necessariamente indica uma quebra de um pacto fiduciário do sujeito para consigo mesmo, pois há um “ela” a quem o sujeito se refere em uma sentença dúbia, o fato de que “ela não sabe” pode pressupor duas situações:

- 1) Havia um contrato secundário com um sujeito (que podemos chamar de S2), contrato esse que será quebrado caso o sujeito cante na televisão.
- 2) O sujeito considera esse “cantar na televisão” uma surpresa, de valor eufórico, a S2. Há um agrupamento de figuras eufóricas, das quais subentende-se que “televisão” não destoa, já que musicalmente e prosódicamente não há alterações significativas.

O que nos parece mais provável é a segunda situação, já que um sujeito tão desejoso não poderia fechar um contrato de interdição com S2. Tal traço do estado de investimento passional na relação entre os sujeitos é evidenciado no fragmento que diz: “ela pensa em casamento e uma canção me consola”. A justificativa de “cantar na televisão” parece ser a de que “o sol é tão bonito”, como se houvesse um percurso modal em que o sol fosse dotado de um fazer fazer. A beleza do sol, seja do periódico ou do astro, inspira o querer fazer.

No fragmento que segue o sujeito anuncia “eu vou” e depois se pergunta “por que não?”. Esse “por que não” evidencia a afirmação a partir de uma negação da negação

que pode se caracterizar dialeticamente em uma implicação da afirmação⁷⁰, como se o sujeito após enunciar “eu vou” imaginasse uma reprovação, seja imanente a si ou não e respondesse a ela na tentativa de convencer que não há motivo para não fazer o que se quer fazer, para ser o que se quer ser. No entanto, sabemos que se trata de uma expressão usual, já que não há contratos que o impeçam e, portanto, não haverá sanções. Em termos tensivos, “eu vou” corresponde a um relaxamento (continuação da continuação), já que expressa a continuidade da continuidade, a expressão “por que não?” contradiz a contenção (parada da continuação), afirmando a partir do sim implícito. A liberdade e a independência são afirmadas quando o sujeito nega a negação. O “por que não” aqui é como o “preferiria não” de Bartleby⁷¹: o protagonista do romance de Melville, opera uma profunda afirmação de si, e até mesmo uma desarticulação do ato de fala suspendendo as ordens de seu patrão respondendo sempre “preferiria não” (“i prefer not to”) às suas ordens. Não se trata de uma negação da ordem, mas de uma afirmação da própria preferência “preferiria” (“i prefer”).

O querer, manifestado em um poder continuar (ir), está em consonância com o poder não fazer, manifestado em um poder não parar.

Na esteira de Thoreau, a caminhada comporta em si o fazer libertário em sua máxima intensidade, pois despreza a produtividade em suas demandas racional e cultural, o filósofo estadunidense reflete:

Na minha caminhada vespertina de bom grado me esqueceria de todas as ocupações matutinas e de minhas obrigações para com a sociedade. Mas eventualmente ocorre que não consigo me desvencilhar tão facilmente da cidade. A ideia de algum trabalho me passa pela cabeça e não estou onde o meu corpo está – perco a noção das coisas. Em minhas caminhadas eu pretendo voltar aos meus sentidos (THOREAU, 2012, p. 74).

A desobediência civil em Thoreau, seu trabalho ético de fortalecimento de si, de sua própria potência de metamorfose, é “uma exigência interior testemunhada por suas longas caminhadas que equivalem às orações de Martin Luther King e à fiação de algodão para Gandhi” (GRÓS, 2018, p. 155), seus célebres seguidores da desobediência civil. Afinal, é no ritmo confortável do próprio passo, no próprio andamento, “é dentro e por

⁷⁰ Ver WHITEHEAD, A. N.; RUSSEL, B. Principia Mathematica. Cambridge: Cambridge University Press, 1956, p. 117: "o princípio da dupla negação é uma proposição que é equivalente a falsidade de sua negação" (tradução nossa).

⁷¹ MELVILLE, H. Bartleby, o escrevente: uma história de Wall Street. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

meio desse movimento de volta a si mesmo que nos descobrimos insubstituíveis” (GRÓS, 2018, p. 155), todos caminhando juntos, mas cada um em seu andamento, para que a desobediência siga sendo a marcha libertária das singularidades. A obediência é indelegável, ninguém pode desobedecer *por mim: mea res agitur*⁷². Não se trata de um sujeito individualizado, transcendental ou subjetivo, pois aquilo que desobedece no desobediente não é um impulso narcísico, mas a própria parcela de humanidade que funciona como o elemento de conexão do comum ao si mesmo: “Porque nós nos descobrimos insubstituíveis antes e essencialmente para nos pôr a serviço dos outros” (GRÓS, 2018, p. 157).

Os epicuristas viam na caminhada uma forma de expressar sua inversão da riqueza: rico é aquele que não tem mais do que pode carregar, pois a pobreza está em sentir falta daquilo que não é necessário. Aquele a quem nada falta é rico. Caminhadas exigem leveza e, por isso, riqueza (no sentido epicurista, é claro). Por isso, o epicurista caminha, porque desconhece fronteiras, a ele pertence todo o mundo conhecido, medido pela extensão potencial de sua caminhada. Há uma lenda acerca de Diógenes, o sofista que vivia em um barril, que diz que ao ver uma criança bebendo água com as mãos (formando uma concha), sentiu-se extasiado, tomado de contentamento, atirou para longe seu único fardo: um pequeno recipiente côncavo que lhe servia como copo (LAÉRTIOS, 2008).

O sujeito do enunciado em “Alegria alegria” é o típico *flâneur*⁷³, um caminhante subversivo, ambíguo, ambivalente em relação ao meio: não é um anti-moderno, mas um alter-moderno, ele contorna a modernidade, passa por ela e a deforma, contamina sua esterilidade mórbida com o pólen fertilizante de outras paisagens. Dissimulado, ele se infiltra na multidão disfarçada de massa para se singularizar sem ser notado “por entre fotos e nomes”, “sem documento” que lhe nomeie, que lhe diferencie em aparência frente à burocracia Estatal: qual abelha atacar em caso de enxame? Onde está Wally? O *flâneur* é invisível, “resiste terminantemente ao produtivismo circundante, ao utilitarismo que o cerca” (GRÓS, 2010, p. 180), ele arranca poesia das coisas forjando um cinzel a partir do ritmo dos passos, age ao invés de fazer, cria ao invés de reproduzir. Caminhar é lançar um contratempo, uma síncope no coração e no ritmo da modernidade. Renuncia-se assim

⁷² Provérbio latino: “eu ajo por mim”.

⁷³ O *flâneur* é descrito por Walter Benjamin em seu ensaio sobre Baudelaire como um caminhante urbano, que se relaciona com a multidão e a cidade modernas (BENJAMIN, 1995).

a todo utilitarismo e a todo racionalismo (“sem livros e sem fuzil”), assumindo a depreensão sensível (“o sol é tão bonito”).

Kerouac, em sua obra *Os Vagabundos Iluminados* exprime, à sua maneira, a resistência realizada na e pela caminhada:

Tenho lido Whitman, sabe o que ele diz, *Cheer up slaves, and horrify foreign despots*, ele quer dizer que a atitude para o Bardo, o bardo zen-lunático dos antigos caminhos do deserto, vê a coisa toda como um mundo cheio de andarilhos de mochilas nas costas, Vagabundos do Darma, que se recusam a concordar com a afirmação generalizada de que consomem a produção e portanto precisam trabalhar pelo privilégio de consumir, por toda aquela porcaria que não queriam, como refrigeradores, aparelhos de TV, carros, pelo menos os carros novos e chiques, certos óleos de cabelo e desodorante e bobagens em geral que a gente acaba vendo no lixo depois de uma semana, todos eles aprisionados em um sistema de trabalho, produção, consumo, trabalho, produção, consumo, tenho a visão de uma grande revolução de mochilas, milhares ou até mesmo milhões de jovens americanos vagando por aí com mochilas nas costas, subindo montanhas para rezar, fazendo as crianças rirem e deixando os velhos contentes, deixando meninas alegres e moças ainda mais alegres [...] (KEROUAC, 2004, p. 96).

Nota-se que há um conjunto de saberes compartilhados entre Veloso e Kerouac, saberes que se atualizam em uma formação discursiva que despreza o utilitarismo político, prezando pela ética e pelo cuidado de si. O fragmento do poeta estadunidense fala de uma busca contrária aos padrões de consumo emergentes na época, uma resistência ativa realizada a partir da caminhada, ao contrário do que defende a crítica especializada, imersa no binarismo imposto pela obediência cega às forças capitalísticas que controlavam a produção do discurso político naquele período (EUA/URSS):

[...] os tropicalistas renunciaram a qualquer tomada de posição político-ideológica de resistência e, partindo da realidade da dominação do rock americano (...) acabaram chegando à tese que repetia no plano cultural a do governo militar de 1964 no plano político-econômico (TINHORÃO, 1998, p. 325).

Ora, na visão limitada pelo engajamento às potências totalitárias da Guerra Fria, aquele que está contra um dos polos necessariamente está a favor do outro, isto é, quem despreza o capitalismo burocrático da URSS necessariamente apoia o liberalismo estadunidense. Sabemos que não é bem assim.

O tema da caminhada na canção de Caetano Veloso atualiza e reatualiza memórias discursivas já cristalizadas, gerando assim novos sentidos ao tema discutido desde a antiguidade grega: “sem essa errância [*dià pánton diexódou te kai plánes*] não é possível encontrar o verdadeiro e adquirir inteligência” (PARMÊNIDES, 136e1-2).

Em um contexto de repressão, caminhar é também um gesto simbólico de resistência. Irrompe-se na canção um efeito de pré-construído, ecoa em seus enunciados algo que já foi pensado e realizado. As *Marchas de Selma a Montgomery*, de 1965, foi uma tentativa de uma caminhada de 85 quilômetros (da capital do Estado do Alabama a cidade de Montgomery) conduzida pelo *Civil Rights Movement* (Movimento dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos), foram determinantes para a histórica conquista dos direitos de votos para população negra estadunidense⁷⁴. Trinta e cinco anos antes, a *Marcha do Sal (Satyagraha)* foi uma caminhada de mais 400 quilômetros, realizada por Gandhi e seus discípulos em protesto contra diversos abusos promovidos pela colonização britânica na Índia, entre os quais, a extração de sal e a obrigatoriedade de consumo de produção industrializados do Reino Unido (inclusive o sal extraído do próprio território indiano), Gandhi foi preso na ocasião. Independente da conjuntura imediata dos acontecimentos evocados pelo tema, o efeito de pré-construído será o mesmo.

3.2.2. Semissimbolismo na letra

A forma fixa da expressão da letra é redondilha maior, que consiste em versos de sete sílabas (heptassílabos) ou de cinco sílabas (pentassílabos), no caso de “Alegria alegria”, versos heptassílabos. Os acentos recaem nas sílabas ímpares (primeira, terceira, quinta e sétima):

Caminhando contra o vento...

Devemos nos lembrar de que quando há uma oitava sílaba no verso e essa for átona, ela não conta e de que quando duas vogais se encontram entre o fim de uma sílaba e o começo de outra, essas suas sílabas soam com uma sílaba só.

O ritmo dos versos figurativiza a caminhada devido a seu binarismo. Não é por acaso que a unidade de marcação do ritmo subjacente, em poesia, é chamada de “pé”. O binarismo rítmico-acental⁷⁵ pressupõe um devir e causa esse mesmo efeito de sentido. Há uma continuidade, um constante relaxamento (continuação da continuação).

⁷⁴ O ativista pela Lei de Voto Jimmie Lee Jackson foi assassinado pelo aparelho repressivo de Estado durante a primeira marcha, na cidade de Marion, Alabama.

⁷⁵ Os foneticistas costumam chamar esse binarismo existente entre métrica rítmica e acental de “isocronia dos pés”.

Na primeira estrofe ouvimos a predominância de vogais nasais (/ẽ/, /ã/, /ĩ/, /õ/) nas sílabas tônicas (**sem**, **vento**, **lenço**, **documento**, **dezembro**, **presidentes**, **dentes**; **caminhando**; **contra**), o relaxamento do palato constitui um tipo de paronomásia apoiado na aliteração que indica um caminho em que o sujeito, enquanto estado de alma, e as condições que constroem o estado de coisas que o envolve se misturam, por se tratar do som que mais se destaca quando ouvimos as palavras, um querer estar em conjunção com o caminho, manifestado no gerúndio do verbo caminhar que abre a letra (**caminhando**). O querer se projeta sobre o dever, anulando-o. O prolongamento das vogais nasais ao longo da letra, com exceção da segunda estrofe, também indica a continuidade e a conjunção com a alegria que revela o estado de alma do sujeito, além de /ẽ/ (**dentes**, **casamento**, **lenço**, **quem**), ouvimos o prolongamento em /ã/ (**grandes**, **bandeiras**, **bancas**, **tanta**, **coração**, **televisão**, **canção**, **mãos**) e em /õ/ (**contra**, **bomba**, **nomes**). O par “m” / “n” predomina por todo o texto, determinando a paronomásia em uma sequência fônica que também indica continuidade, a relação entre as duas consoantes materializa a continuidade da continuidade, já que, na maioria dos casos sua alternância não tem relevância sonora. Mesmo na segunda estrofe, na qual ressaltamos que não predomina o uso de vogais nasais, o uso da preposição **em** funciona, como no uso de qualquer preposição, como um elemento de ligação, indicando a conjunção referida acima (o sol se reparte **em** crimes (...) **em** Cardinales bonitas).

O leitor menos atento pode argumentar que a palavra “contra” tem um valor semântico que contradiz a ideia de conjunção com o “vento”, mas se pensarmos que no caso, caminhar “contra o vento” se refere a caminhar contra o regime vigente que oprime o sujeito, então, caminhar “contra o vento” seria, em termos mais dialéticos, um valor negativo de afirmação de si e, ainda assim, uma conjunção com o devir, já que se deixar ser levado pelo “vento” é não ter potência ou força de agir, quem vai com o vento é o sujeito passivo. Deixar-se ser envolvido, quando se caminha através do vento remete a uma figura de liberdade, sente-se, assim, o vento, a conjunção com a natureza é o que livra o sujeito da opressão cultural opressiva relativa à conjuntura.

Observando a relação sintático-semântica da letra percebemos que os substantivos funcionam como “estilhaços” que constroem um mosaico que expõe o mundo contemporâneo. Para Augusto de Campos:

Furando a maré redundante de violas e marias, a letra de Alegria, Alegria traz o imprevisto da realidade urbana, múltipla e fragmentária, captada, isomorficamente, através de uma linguagem nova, também

fragmentária, onde predominam substantivos-estilhaços da “implosão informativa” moderna: crimes, espaçonaves, guerrilhas, cardinales, caras de presidentes, beijos, dentes, pernas, bandeiras, bomba ou Brigitte Bardot. É o mundo das “bancas de revista”, o mundo de “tanta notícia”, isto é, o mundo da comunicação rápida, do “mosaico informativo”, de que fala Marshall McLuhan. Nesse sentido, pode-se afirmar que Alegria, Alegria descreve o caminho inverso de A Banda. Das duas marchas, esta mergulha no passado na busca evocativa da “pureza” das bandinhas e dos coretos da infância. Alegria, Alegria, ao contrário, se encharca de presente, se envolve diretamente no dia-a-dia da comunicação moderna, urbana, do Brasil e do mundo (CAMPOS, 1967, p. 1).

Não é preciso abrir grandes árvores gerativas como fizemos na análise da canção anterior para percebermos que a letra é impregnada de nomes, causando um efeito de sentido de que o ouvinte é quase tão afetado nas retinas quanto nos ouvidos, além de uma suspensão da passagem do tempo. Sem dúvida essa estratégia remete ao momento de expansão de uma cultura visual que tomava o ocidente, afinal, a guerra fria estava em seu ápice e o cinema representava um grande aliado para as forças da OTAN, duas grandes evidências no texto são os nomes de duas das mais famosas atrizes de cinema da época: (Claudia) “Cardinale” e “Brigitte Bardot”.

As duas estrofes iniciais, por exemplo, se constroem de metáforas que a partir dos substantivos remetem às páginas de jornal, notícias que remetem ao contexto: “espaçonaves” se referindo à corrida espacial que marca a polarização entre OTAN e Pacto de Varsóvia; “guerrilhas” se referindo às revoltas no Sul global, naquele ano o guerrilheiro mais conhecido da história Ernesto (Che) Guevara fora capturado e assassinado pelas forças armadas estadunidenses; Claudia Cardinale aparecia nas telas de cinema com o filme *Piano piano, non t'agitare* (*Não faça onda*), de Alexander Mackendrick, e Brigitte Bardot era a estrela de *À coeur joie* (*Eu sou o amor*), de Serge Bourguignon.

Há uma interessante questão acerca do sintagma nominal incompleto “Por que não?”. Tal sintagma é incompleto porque deixa implícito o “ir” (“por que não ir”, correspondente a “eu vou”), o verbo no infinitivo é implícito, “escondido”, como é o futuro para o sujeito da enunciação, agora só importa o presente, a interminável sucessão de momentos presentes que garantirá o *eterno retorno da potência*⁷⁶. O advérbio (“não”) altera toda a estrutura anterior (“por que”), mas em seguida é também alterado pelo ponto de interrogação, trata-se de um aparente movimento, uma luta interna. Esse

⁷⁶ Ver sobre o conceito de eterno retorno em Nietzsche, em sua obra *Ecce Homo*.

questionamento representa a volição correspondente à quebra das ortodoxias, pois parece se direcionar a qualquer um dos lados do binarismo político tradicional, já que ao mesmo tempo que envolve a cultura pop tão desprezada pela esquerda tradicional e a produtividade capitalista fomentada e apoiada pela direita tradicional, que ecoa e antecipa questões centrais de maio de 68, como a contracultura e a micropolítica da juventude ocidental, dialogando, nesse sentido, com a canção defendida no ano seguinte por Caetano: “Proibido Proibir”⁷⁷. Para isso é necessário também o uso de uma estrutura sintática não ortodoxa, marcada pelo abandono da estrutura *sujeito – verbo – complemento* tão tradicionais em canções da época, ao invés disso os adjuntos tomam frequentemente o lugar dos núcleos dos sintagmas se sobressaindo e dando mais ênfase aos substantivos que se espalham.

O uso de algumas elipses e hipérbatos dão um efeito de sentido de vagueza e aleatoriedade na disposição dos sintagmas:

Ela nem sabe até pensei

Em cantar na televisão

O sol é tão bonito

Eu vou

Para Favaretto, “Alegria alegria” denotava a:

(...) sensibilidade moderna, à flor da pele, fruto da vivência urbana de jovens imersos no mundo fragmentário de notícias, espetáculos, televisão e propaganda. Tratava, numa linguagem caleidoscópica, de uma vida aberta, leve, aparentemente não empenhada. Tais problemas, enunciados de forma gritante em grande número de canções da época, articulavam-se à maneira de fatos virados notícias. Através de procedimento narrativo, as descrições de problemas sociais e políticos, nacionais ou internacionais, misturavam-se a índices da cotidianidade vivida por jovens de classe média, perdendo, assim, o caráter trágico e agressivo. A tranquilidade do acompanhamento dos Beat Boys e da interpretação de Caetano reforçava tal neutralização, surpreendendo um público habituado a vibrar com declarações de posição frente à miséria e à violência. Ambígua, a música de Caetano intrigava; em sua aparente neutralidade, as conotações políticas e sociais não tinham relevância maior que Brigitte Bardot ou a Coca-Cola, saltando estranhamente da multiplicidade dos fatos narrados. Através da operação que realizava, a linguagem transparente de “Alegria, alegria” fazia que a audição do

⁷⁷ “É proibido proibir” era um dos motes da revolução de 68, devido às famosas pichações espalhadas pelos muros da capital francesa “Il est interdit d’interdire”.

ouvinte deslizesse da distração ao estranhamento (FAVARETTO, 2000, pp. 20-21).

A partir daqui veremos como tais inovações semânticas e sintáticas se relacionam com as rupturas expressas na materialidade musical e visual da apresentação de Caetano Veloso no festival de 1967.

3.2.3. Harmonia e melodia

A guitarra elétrica se popularizou ao longo da década de 1950, com seu uso um tanto estranho para os padrões musicais jazzísticos, característicos do instrumento, feito por guitarristas estadunidenses, como Link Wray, Chuck Berry e Scotty Moore. A guitarra, antes usada por músicos virtuosos como os jazzistas Joe Pass, Django Reinhardt e Charlie Christian, aparece com um uso um tanto diferente. As longas improvisações carregadas de surpresas dissonantes e de efeitos de sentido decorrentes do tempo em que os solos destoam da harmonia, entre outros elementos característicos do *jazz*, dão lugar a um uso percussivo, dançante e sensual da guitarra elétrica, feito pelos músicos de *rock n' roll*. A engenharia de áudio explica o timbre das guitarras elétricas maciças como um efeito de amplificação realizada por meio da clipagem de diodos semicondutores, um dispositivo eletrônico composto de cristais de silício, cuja polarização pode gerar diferentes efeitos no instrumento. Na apresentação de “Alegria alegria”, uma guitarra elétrica chocou o público (como um símbolo de invasão estadunidense), principalmente o movimento ortodoxo que parecia querer fazer passaportes, RGs e CPFs para as canções.

A canção é uma “marchinha” nada típica. Ela é atípica nem tanto pelas características de sua macroforma, mas sua inadequação ao gênero se dá mais por fatores como a escolha dos papéis actanciais tímbricos e a mistura com características de outros gêneros, além das “anomalias” harmônicas que veremos a partir daqui.

O andamento é o *andante moderato* (em 100 bpm), correspondente ao efeito de sentido constantemente encontrado na letra, o de um sujeito “caminhando” de maneira confortável, mas empolgada, caminhando relativamente “rápido”.

O guitarrista portenho Tony Osanah tocou os três acordes de introdução da canção: F – Bb – D. A sequência se repete três vezes e se resolve em G, quando a voz entra. O tecladista Toyo toca a mesma sequência em seu órgão elétrico. A frase tocada pelo baixista Willy Verdager é consonante e uníssona (fá, si bemol e ré):



A fórmula de compasso é 5/4, um compasso quinário. Esse tipo de fórmula é uma conjunção entre um compasso binário e um ternário, ele mascara o primeiro tempo do compasso, já que estamos, no geral, tão acostumados com um tempo 4/4 que no 5/4 normalmente temos a impressão de que há algo sobrando. Na partitura acima podemos ver que a nota ré é pontuada, esse pequeno ponto marca um aumento da duração da nota em metade de seu tempo original, conferindo uma pausa entre a terceira e a quarta nota e, da mesma, entre o terceiro e o quarto acorde. Nessa pausa, a bateria de Marcelo Frias realiza uma virada que preenche o silêncio da pausa.

A introdução é feita para causar um efeito de sentido de estranhamento, já que o movimento das tônicas ocorre para desenhar uma cadência menor (fá, si bemol, ré) a partir de acordes maiores justapostos. Há um corte no acorde de ré, um rompimento com a cadência natural, quando sua terça realiza uma inflexão harmônica, considerando que o tom inicial da introdução parece ser, pela própria cadência, sol menor. A conversão do tom de sol menor para sol maior é realizada pela quebra de cadência do acorde de ré. De qualquer forma, quem ouve a canção se depara com uma ambiguidade tonal. Tal estranhamento é a primeira manifestação de um poder não fazer na canção, ela nos indica uma *autonomia*, uma conjunção entre *liberdade* e *independência* (GREIMAS; COURTÉS, 1979), como também vimos na análise da letra.

O acorde de sol soa, há uma breve pausa instrumental para que a melodia da antropofágica marchinha portuguesa comece em 2/4:

ca - min-nhan-do - con-tra'o-ven - to-sem-len-ço - sem-do-cu - men-to

O acorde de sol é uma contenção de fluxo, uma parada que condensa em si mesmo todas as notas que seguem enquanto ele é a base da harmonia: ré (quinta) – si – (terça) ré – si – sol (tônica) realizam a parada da parada, já que todas as notas do acorde se libertam da descontinuidade da contenção para “caminharem” uma a uma. O mesmo ocorre com a melodia recoberta pelo acorde de dó: mi (terça) – fá (quarta) – sol (quinta), enquanto a tônica é substituída pela quarta (fá) que anuncia o próximo acorde (ré) conferindo maior continuidade, a terça de ré (fá) se adianta para indicar uma continuidade da continuidade. A continuidade também se manifesta no desenho da melodia ascendente na pauta. Além disso, a inserção da quarta corresponde a um uso comum no rock e na música pop, gêneros misturados à marchinha para marcar um poder fazer (poder operar a

mistura). No acorde de ré, há uma continuidade descendente que parte de fá (terça), caindo para mi (segunda) e para ré (tônica). Quanto à missividade, a emissão constante na melodia marca uma linha de fuga por onde se desterritorializam as notas, que antes estavam reclusas em um território (o acorde)⁷⁸.

A sequência inicial de acordes retorna reterritorializada: G – C – F – D, a diferença consiste no acorde de fá entre os acordes de dó e ré. A melodia apresenta uma continuidade no desenho descendente: mi, ré (quinta), si (terça); ré e si se repetem e a tônica (sol) aparece seguida de quinta novamente. Assim como no primeiro compasso, a melodia dissolve o acorde desterritorializando-o. O acorde de dó soa novamente, a melodia que acompanha é mi (terça) – mi – sol (quinta), em seguida o acorde de fá aparece como um apoio de sua terça (lá) na melodia. Essa sequência figurativiza uma caminhada na contenção e progressiva dissolução das notas.



O acorde de ré dá espaço a um *lick* de guitarra.

Na melodia, vimos até agora um andamento acelerado, a tessitura não se distancia muito do centro tonal, não há grandes oscilações. Devido a isso, a harmonia se mantém assonante. Há um relaxamento predominante: no primeiro compasso a aceleração se mantém em semínima, é somente no início do segundo compasso que podemos ver uma pequena aceleração da colcheia para a semicolcheia, ocorrendo duas vezes consecutivas em quatro notas, em seguida a aceleração do início é retomada. Na passagem do segundo ao terceiro compasso, a mesma aceleração volta a acontecer.

Nas notas sol e lá, que correspondem à expressão “eu vou”, na letra observamos uma desaceleração no andamento, que, combinada ao prolongamento vocálico e à sutil ascendência na tessitura (extensão espacial), indica um investimento passional associado ao verbo no presente do indicativo, que denota um devir. A desaceleração é gradual, começa no quarto compasso, quando a colcheia dá lugar a uma semínima pontuada. Na sequência há uma colcheia, semínima e, por fim, a mínima correspondente ao verbo “vou”. Os primeiros compassos da canção não indicam qualquer mudança de estado, o sujeito permanece em conjunção consigo mesmo, conjunção essa indicada pelo fato de que o pronome pessoal “eu” ocupa a nota sol, centro tonal da canção.

⁷⁸ Sobre a relação entre missividade e território psicossocial ver GRACIANO, D. P.; SIGNORI, M. B. D. O rizoma na base d’O Trenzinho do caipira. *Revista da ABRALIN* [Online], 14.2 (2015).

A cadência da harmonia se constrói em I – IV – V por meio dos acordes G, C e D. O efeito de estranhamento na relação entre melodia e harmonia advém do fato de que a harmonia parece gravitar no campo de ré, que repousa nas sequências de sete notas nos compassos 1 e 6, de nove notas nos compassos 2, 3, 7 e 8 (devido as duas semicolcheias presentes em cada um), das 3 notas nos compassos 4 e 9 (devido as duas pausas em cada um) e da nota lá nos compassos 5 e 10. Ou seja, a totalidade das notas das duas estrofes iniciais. Acontece que todo esse conjunto de notas são as mesmas que formam a téttrade de Em (mi menor), se considerarmos o jogo entre tensão e repouso que organiza a relação entre harmonia e melodia, a cadência presente nos graus I – IV – V admite também no tom relativo menor através dos acordes Em (mi menor), Am (lá menor) e Bm (si menor), se considerarmos ainda a inserção das sétimas sugeridas na melodia poderíamos ainda considerar Em7, Am7 e Bm7. A ambivalência harmônica do trecho evidencia a relação entre distensão e relaxamento, como já comentado, na relação entre os acordes e a melodia: a tensão em Em é superior ao nível de tensão em G, algo mais condizente com a canção. É de grande importância notar que a cadência “enganosa” aqui presente sugere uma não conjunção do sujeito com o dever (remetendo mais uma vez à soberania), lembrando que a configuração das regras de expressão musical indica para nós uma lei, uma normalização.

Na relação entre harmonia e melodia que corresponde à terceira estrofe, há uma alteração no fluxo, nos parece que a melodia aqui se mistura à harmonia a partir da exploração da terça maior e da tônica: o acorde de sol soa junto à terça e à tônica na melodia, a seguir cada acorde soa junto a sua quinta na melodia, ambos em semicolcheia:

em - ca-ras - de - pre-si - den - tes - em-gran-des-bei-jos-de'a-mor

A tensão está entre a nota sol, tônica do primeiro grau, e mi, sexta maior, que se contrastam. Há um padrão no trecho, que corresponde com o ritmo binário do verso, que caracteriza a tematização como termo dominante, enquanto a passionalização se mostra enfraquecida. Segundo Neder (2004, p.1):

As acentuações tônicas do texto linguístico coincidem frequentemente com os tempos fracos da melodia, e para evitar um erro de prosódia Caetano acentua os tempos fracos (sincopa). Isto causa uma sensação

de estranhamento percebida pelo ouvinte, que, no entanto, não podendo especificar a origem da sensação, é posicionado irresistivelmente nesta narrativa ambígua.

Na próxima estrofe há uma mudança de estado harmônico, um acorde de mi menor abre o trecho. Esse acorde de mi menor se alterna com um acorde de lá com sétima durante a estrofe, a configuração harmônica se altera somente no verso que enuncia “eu vou”, que tem uma configuração fixa durante toda a música no final de cada estrofe. Na melodia a tessitura se abre consideravelmente, a nota sol que encerra a estrofe anterior dá lugar a um sol uma oitava acima, há uma continuidade que pode ser apreendida pela queda descendente das notas seguintes (sol – fá – mi – si – sol):



o
sol
nas
ban
cas

Há um investimento passional relacionado à referência ao jornal: “o sol” é o que lhe “enche de alegria e preguiça”:



Há um movimento de infra-agenciamento na expressão marcado pela reterritorialização da forma, já que a forma é abandonada volitivamente para se transformar em outra. Trata-se de um movimento de remissão que ocorre como uma tomada de fôlego para que emissão prossiga a partir da sequência harmônica F- C que soa com mais intensidade, indicando uma potência de desterritorialização movida pelo querer (“eu vou”).

As duas últimas partes se repetem, na melodia e na harmonia correspondendo à estrutura fixa das estrofes em que: 1 é igual a 2, 5, 6 e 7; 3 é igual a 8; 4 é igual a 6; 9 se difere de todas as outras.

Nas estrofes 3 e 8, ocorrem alterações tímbricas, de andamento e de dinâmica (além das já referidas mudanças harmônicas e melódicas): a dinâmica apresenta um relaxamento na melodia e na harmonia, já na gradação entre /forte/ e /fraco/ elas enfraquecem em relação às demais estrofes. Esse relaxamento que predomina sobre a tensão indica um desaceleramento que revela o estado de alma do sujeito, a alegria e a preguiça relacionadas ao substantivo de duplo sentido “o sol”, objeto modal que potencializa (no sentido de que fortalece) a ação do sujeito, são reveladas por uma suspensão do devir direcional continuativo, pois a resistência alegre e preguiçosa está ali, há um encantamento que aumenta a potência de ser e agir do sujeito. Há uma perda de tonicidade em que o processo difuso dá lugar à concentração, já que a expansão emissiva das imagens é momentaneamente alterada. “O sol nas bancas de revista”, seja o jornal seja o astro, é o acontecimento. O ritmo musical é alterado porque também é alterado o ritmo do sujeito. Ver “o sol” é ver a resistência ativa.

A nona e última estrofe da canção apresentam melodia e harmonia baseadas na repetição, tal repetição dá ênfase ao enunciado verbal: “por que não?”. O aumento da tessitura na nota corresponde à expressão “não”, assim como o prolongamento vocálico, indicando um investimento passional intenso: um não querer não poder fazer.

Eu vou:

*Por que **não**?*

*Por que **não**?*

*Por que **não**?*



3.2.4 Análise da materialidade visual

Caetano Veloso adentra o palco junto aos *Beat Boys*. Um sorriso afronta as vaias. Nota-se que o sorriso é, pelo menos em nossa cultura ocidental, a expressão cultural mais icônica do estado de alma do sujeito tomado pelo afeto da alegria. O jogo entre sensível e inteligível é parte dos elementos que compõem os indícios do estado de alma do sujeito: o sorriso é marca de sensibilidade, mas o traço semântico sensorial é também estratégia de um percurso manipulatório de sedução da plateia e do telespectador.



Figura 8 - captura de tela. Caetano Veloso canta "Alegria, alegria".

Há um forte contraste⁷⁹ em termos fóricos no que diz respeito aos estados de alma na relação entre artista e plateia, no entanto, o contraste dessa vez remete não à mistura, mas à triagem, à pureza, à separação. O artista sugere, com seu sorriso, uma forma visual eufórica, enquanto a da plateia é disfórica. Em termos concretos, a vaia se contrapõe ao sorriso no plano figurativo; no plano temático, um paradoxo: o ator coletivo tende à identidade e o ator individual à alteridade, quando o primeiro esboça repulsa e o segundo simpatia.

Do ponto de vista do telespectador, a plateia é um co-interlocutor, pois junto ao interlocutor (Caetano) ela desempenha um papel ativo na enunciação e, portanto, na imagem que o telespectador faz da apresentação. O papel é intercambiável, pois o cantor também é o co-interlocutor da plateia, mas nem um nem outro tem contato com a reação do telespectador, não há um retorno recíproco nesse âmbito, apesar de haver uma relação dialógica e uma responsividade⁸⁰. A concepção interacional entre cantor e plateia gera, evidentemente, um efeito em quem os assiste pela TV, por mais que todo discurso seja uma enunciação coletiva, nesse caso essa coletividade se evidencia pela relação dialógica em questão. Tudo funciona de acordo com a idealização de um enunciatário modelo projetado pela instituição televisual (o telespectador), que é dotado de um determinado saber que possibilita um investimento passional que caracteriza sua relação com os papéis temáticos atribuídos a cada músico que participa do festival, nesse caso, Caetano é um “bandido”, inimigo da plateia (destinador julgador), porque questiona e extrapola a moral constitutiva da narrativa polarizada que serve de mote ao evento encenado. A relação entre os co-interlocutores, mediada pelo enunciador (TV), é parte importante do processo de produção de subjetividade dos espectadores, uma outra parte é o próprio telespectador, que tem relativa autonomia para, a partir do que lhe é transmitido, produzir suas próprias impressões. Por isso, a relação dialógica entre os co-interlocutores é de grande importância na análise que segue.

A vaia da plateia é a manifestação de uma multiplicidade de corpos em uníssono que dá contorno a seu próprio agenciamento reativo por meio dos elementos do conteúdo, enquanto através dos elementos da expressão enunciam o poder da sentença sancionando o percurso do sujeito. Zuza Homem de Mello lembra: “aquela massa sonora vinda da

⁷⁹ É importante reparar na diferença do efeito de contraste aqui em relação às análises de “Domingo no Parque”. Os efeitos são únicos em cada discurso.

⁸⁰ Tanto a plateia quanto Caetano também se comunicam, ainda que de forma mediada pela TV, com os telespectadores e agem a partir de certa imagem que projetam deles. Esses telespectadores terão uma atitude responsiva em relação ao espetáculo.

plateia penetrava com mais volume, superando a dos que cantavam e tocavam” (2003, p. 162).

Não são só vaias que vimos quando a câmera foca a plateia, vemos também aplausos, mas são as vaias que se ouvem. Essa sanção antecipada por parte daquele que é, simultaneamente, destinador julgador (a plateia) e manipulador causa embaraço na expressão fisionômica do cantor capturada pela câmera: há indícios fisionômicos de desconforto, apesar do sorriso (que também pode sugerir nervosismo), como a forma como o sujeito leva as mãos à parte posterior da cabeça e umedece os lábios - um efeito imediato da manipulação por intimidação que sofre.

A memória da vaia é o que gera o desconforto, trata-se de uma memória de futuro⁸¹ devido ao agenciamento advindo da zona de indeterminação: em termos semióticos, o sorriso é um traço semântico que sugere relaxamento, o umedecer dos lábios e a ação de levar as mãos à cabeça sugere retenção. Ambos são sintomas: boca seca, mais conhecida pela semiologia médica como “xerostomia”, é sintoma de ansiedade, os fluídos corporais, cuja produção é controlada pelo sistema nervoso autônomo simpático e parassimpático, são desviados para outras partes do corpo, já que a redução do fluxo sanguíneo em situações de stress diminui o fluxo produtivo das glândulas salivais (FÁVARO; FERREIRA; MARTINS, 2006). Mexer nos cabelos em situações de tensão elevada também é um sintoma de ansiedade, conhecido pela semiologia médica como “tricotilomania” (TOLEDO et al, 2010).

⁸¹ A noção de memória de futuro aparece em Bakhtin, Nietzsche e Bergson. Aquela a que nos referimos é a definida pelo pensador francês: ao contrário do postulado de Hegel, que defende que o passado é aquilo que já foi e o futuro o que não foi, Bergson (1999) argumenta que passado e presente mantêm uma relação de coexistência e não de sucessão, há uma memória figurativa (ou formal) em que projetamos o futuro. Entre estímulo e resposta, o futuro é anterior ao passado, já que o passado é mobilizado posteriormente ao acontecimento na busca de uma resposta adequada ao estímulo, de modo que, sendo o presente sempre um devir, o campo do possível é um futuro impossível de ser realizado.



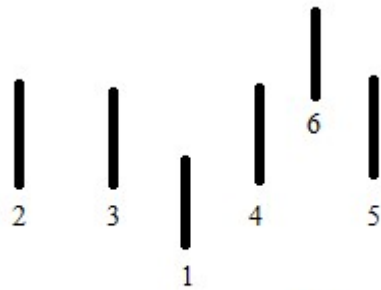
Figura 9 - captura de tela. Caetano Veloso canta “Alegria alegria”

O que causou a reação disfórica da plateia, além das vestimentas, cabelos e posicionamento no palco foi, como veremos adiante, a inserção de duas guitarras elétricas: a zona de indeterminação, a memória da plateia associa o instrumento ao império ianque que assolava (e até hoje assola) a paz e a justiça social no mundo, seja por meio da violência repressiva de suas invasões territoriais bélicas, seja por meio da colonização cultural que cala e domestica todo o hemisfério sul. A sangrenta Guerra do Vietnã já completava doze anos, a antipatia pública em relação aos estadunidenses se evidenciava cada vez mais, o *existencialismo* de Sartre e as teorias frankfurtianas acerca da *indústria cultural* eram os grandes impulsionadores do movimento estudantil da época. Por isso, a guitarra elétrica, associada ao *rock n’ roll*, era considerada um instrumento de alienação. O instrumento (a guitarra) que, a princípio, era usado pelos negros e romanis, precursores do *jazz*, foi aos poucos se tornando uma marca da música pop. Devido aos traços semânticos, a plateia (discursivização do destinador julgador) crê que o sujeito não pode receber a recompensa como *sansão* (ganhar o festival).



Figura 10 - captura de tela. Caetano Veloso canta “Alegria alegria”

Vemos no palco a típica formação de uma banda de rock, em que Caetano Veloso (vocal) se coloca um pouco a frente, ocupando o centro, mas todos os integrantes ficam visíveis, um pouco mais ao fundo.



1 - vocal; 2 - percussão; 3 - contrabaixo; 4 - guitarra;
5 - teclado; 6 - bateria.

Outros traços semânticos aparecem como instigadores dessa crença: as roupas, os cabelos, o comportamento sobre o palco. Caetano veste paletó e calça quadriculados de cor bege e camisa gola rolê em um tom que está entre o amarelo e o rosa. Os Beat Boys usam casacos do tipo *trench coat* e calças de um tom de cor que vai entre o rosa e o vermelho, as cores e cortes das roupas geram estranhamento no público devido ao acontecimento, à quebra da rotina comum em festivais. Para o telespectador, obviamente, tudo estava em tons de cinza, mas, como justificamos, a reação da plateia interfere diretamente em seu julgamento de valor. O mesmo acontece com os cabelos: no caso dos Beat Boys, todos os integrantes usam cabelos longos segundo a estética hippie que surgia

na América do Norte naquela época, mais um elemento que pode causar uma tensão na plateia aparentemente apegada a valores nacionalistas; Caetano Veloso usa um cabelo despenteado em fase de crescimento. Veloso (1997, p. 169) se lembra de que “o aspecto dos rapazes de cabelos muito longos portando guitarras maciças e coloridas apresentava de um modo gritante tudo que os nacionalistas da MPB mais odiavam e temiam”.

Em certo ponto da *performance*, um pente é atirado da plateia, objeto que o cantor levanta com a mão direita para exibir, há uma significação maquínica, um animismo no objeto que traz, por sua própria condição imanente, uma mensagem de que parte da plateia crê que um sujeito dotado dos traços específicos que se apresenta não pode receber uma sanção eufórica sem se adequar aos padrões normalizantes dos regimes de corpos, trata-se de uma interdição do corpo endógeno e, ao mesmo tempo, de um convite para a domesticação. Convite visto pelo sujeito com bom um humor que evidencia o poder ser e o poder não-ser.



Figura 11 - captura de tela. Caetano Veloso canta “Alegria alegria”

Caetano Veloso se posiciona no centro palco, atrás dele os Beat Boys e mais ao fundo a orquestra, que dessa vez não toca. A música começa, a câmera foca no cantor sorridente que, com um sinal de timidez, mantém os braços colados ao corpo, trata-se de um misto gradativo de retenção indicado pela postura corporal e relaxamento indicado pelo sorriso. O cantor se torna cada vez mais relaxado conforme a *performance* avança,

o que indica uma gradativa alteração no estado de alma do sujeito, esse relaxamento tensivo parece advir de um estranho fato: no final da primeira estrofe a maior parte da plateia que antes vaiava, causado a retenção no sujeito do fazer, agora canta, causando o relaxamento.

A câmera se volta para a plateia que agora, quase unanimemente, canta olhando para o folheto que traz a letra e corta novamente para o cantor que desta vez já segura o pedestal com as duas mãos. Até que, simbolicamente, quando a canção enuncia “alegria e preguiça” o cantor faz um aceno à plateia.

Na instância da forma visual temos uma relação entre /braços colados ao corpo/ e /braços separados do corpo/; no percurso de figurativização: /plateia/ e /cantor/; no plano temático /identidade/ (biforme) e /alteridade/ (uniforme). O paradoxo no plano temático é de ordem fiduciária, a coletividade assume duas identidades distintas actanciais que sentenciam como eufórico ou disfórico o percurso do sujeito. Também há uma ambiguidade fórica por parte do ponto de vista do sujeito em sua relação com a plateia indicada na confusa reação que ele esboça.

Na última estrofe da apresentação, o cantor está com os dois braços abertos gritando a plenos pulmões “porque não?”, em um gesto que indica ao mesmo tempo afrontamento e recepção: por que não um abraço?



Figura 12 - captura de tela. Caetano Veloso canta Alegria, alegria

Trata-se de um acontecimento discursivo que concilia os opostos a partir de um gesto estético que evidencia a potência do sujeito. O estado de alma do sujeito deixa transparecer o afeto da ousadia, que para Spinoza também é um tipo de alegria. Na proposição 28 da terceira parte da *Ética* (2007, p. 197), o pensador diz: “Esforçamo-nos por fazer com que se realize tudo aquilo que imaginamos levar à alegria; esforçamo-nos,

por outro lado, por afastar ou destruir tudo aquilo que imaginamos levar à tristeza”. A conjunção da alegria com a prudência gera a ousadia (SPINOZA, 2007), ser prudente é diferente de ter medo⁸², para Damásio (2004) podemos distinguir três diferentes tipos de emoção: as emoções de fundo, as emoções primárias e as emoções sociais, as emoções de fundo são aquelas que podemos identificar por meio de elementos como a semiologia corporal e prosódia (abrir os braços e sorrir); o medo é uma emoção primária; a prudência em relação ao(s) outro(s) é uma emoção social⁸³, por isso a prudência pode transformar o ressentimento em coragem e a tristeza em revolta, é ética porque é a potência de seleção dos afetos e conjunções. A conjunção com a plateia é o que garante a quebra dos papéis actanciais antes vigentes, o que antes era destinador julgador passa a ser parte do próprio percurso como um objeto modal. A canção cantada pela conjunção entre cantor e plateia constitui um ator coletivo.

O efeito de sentido proporcionado pela forma de interação gera a proximidade entre destinador e destinatário em um efeito de participação mútua da construção do espetáculo. Nessa última estrofe da canção, o telespectador assiste a uma categorização patêmica correlata que se constitui de maneira ao mesmo tempo contígua e não contígua: do sujeito para o destinador julgador há o afeto da ousadia; do destinador para o sujeito os afetos de indignação e simpatia se misturam; na categoria gestual: há um toque afetivo direcionado do sujeito à plateia, por parte da plateia há um misto afetivo/não-afetivo (simpatia/apatia). A categoria correlata patêmica do percurso temático seria violência (disfórica, discursivizada pelas vaias) e uma estratégia de manipulação por sedução que se mascara de pacifismo (discursivizado pelas palmas e pelos braços abertos).

Tatit (2001, p. 192) nos fala de um desengajamento relacionado a essa canção: “considerando a letra em sua totalidade, um sistema gerativo de instrução de valores – que já se configura como denegação do que configura o sistema de valores adotado por setores revolucionários dos anos 60 – poderia ser proposto o seguinte esquema (...)”. O que proposto é o seguinte:

⁸² Um exemplo prático pode ajudar a esclarecer a diferença entre prudência e medo: uma serpente só ataca quando sua bolsa de veneno está cheia, caso contrário a presa foge e seu pouco veneno é perdido, isso é prudência; um caso de medo seria se a serpente não atacasse uma presa fácil com a bolsa cheia de veneno.

⁸³ Para Damásio as emoções são reações homeostáticas do corpo, uma primeira reação aos afetos que tem por principal fim a sobrevivência e/ou o bem-estar do organismo vivo. Estudos recentes indicam que as emoções antecedem os sentimentos nesse processo de homeostase, assim como, por incrível que pareça, a fisionomia antecede a paixão e, em certos casos, alguns gestos ou expressões faciais demonstraram despertar emoções por meio da ativação de uma memória (DAMÁSIO, 2004).

<i>Nível tensivo</i>	<i>Nível modal-narrativo</i>	<i>Nível discursivo</i>
Distensão <i>(Parada da parada)</i>	poder (não) fazer "eu" (destinador e sujeito)	Figura: "caminhada" Tema: "desengajamento"

Esquema tensivo de "Alegria alegria". Tatit (2001, p. 193)

Somos obrigados a discordar, por uma série de razões. A principal é a de que não pode haver engajamento político mais explícito, já que a forma de vida autônoma estética implica a afirmação silenciosa de si. A moral faz com que o acontecido no eu gregário assuma o lugar da potência de acontecer, ser e agir da vida intensa através da ilusão da subjetividade. A vontade da moral, da vida fraca, é a vontade reativa em relação a uma causa externa, isso impede a abertura para o acontecimento, para a vida estética. O "não" permeia a moral. O ser fixado ao passado (ressentido) pode voltar a aceitar o acontecimento e transformar esse não em afirmação? O ser do devir reativo se movimenta na decadência, a marca da negação o faz desprezar a diferença, assim o tempo e o movimento passam pelas costas do assujeitado, ou ele nunca chega ou ele já foi.

O niilista, aquele que se deixa levar por uma práxis pautada na moralidade coletiva (GREIMAS, 2014), não quer esquecer o passado que estria as superfícies do corpo por meio dos signos: a palavra, a foice, o martelo, a cruz na parede, a melodia trancafiada na escala pentatônica, etc., nos aprisionam no passado, são marcas, porque se apegam aos valores de circulação global homogeneizantes em que "moralizam-se as variações do fluxo axiológico (...) suscetíveis de serem objeto de uma avaliação ética" (GREIMAS, 2014, p. 19). Em "Alegria alegria", o sujeito se vê livre desses signos "sem livros e sem fuzil". Além disso, a afirmação de si apontada por um sujeito que está "caminhando contra o vento" implica a negação de um programa narrativo desenvolvido sob um processo dessensibilizado (ir a favor do vento).

O medo do acontecimento faz uso dos signos como escudos para um possível ataque do acontecimento em nós, como poderemos ver nas análises que se seguem, canções que trazem enunciados como o da canção de Edu Lobo e Capinam: "ninguém que soubesse que eu sou violeiro, que me desse ou amor ou dinheiro", mostram a dependência em relação à coletividade que implica na insegurança de si. Esse sujeito que se guia a partir da moral da homogeneidade massificada não é nem pode ser estético, mas usa a estética a serviço da moral (GREIMAS, 2014), ele organiza a arte de forma que a arte o sirva, ofereça-lhe alguma recompensa para lhe dar uma vantagem frente à própria

miséria, divinizando o lucro, sugando a atividade das formas de vida criadoras. O cúmplice da reação é o sujeito das qualidades lógicas, morais e práticas, autorizado, já que está no poder. Por isso, atacar o poder é um erro, deve-se atacar o foco da impotência que é de onde surge o poder, pois só o impotente visa ao poder. Esse ataque ao foco da impotência, caracterizado pela afirmação de valores ético-estéticos, aparece na negação da negação que afirma o devir: “por que não”.

A arte é um engano (uma representação, uma ficção) para o fraco, já que repousa no seio do acontecimento e o acontecimento é a afirmação da natureza que constitui a própria natureza. A moral só admite diferenças representadas, que podem ser checadas, pois a incapacidade do “sim” deve zelar para que a afirmação se mantenha afastada de seu ser.

As vidas “vagabundas” são acontecimentos virtualizados, que podem vir à tona, por isso toda experiência estética não representante *deve ser* marginalizada.

4. Resistência: um termo ambíguo

A grande campeã “Ponteio” e a terceira colocada *Roda viva* são, sem dúvidas, canções de liberdade. Porém, como já vimos, trata-se de uma busca reativa pautada em afetos biopolíticos disfóricos. Ao contrário das apresentações analisadas acima, as canções de Edu Lobo e Capinam e de Chico Buarque tiveram uma boa recepção por parte do público, devido a sua militância dialética (e por isso negativa) e sua tradicional forma adequada às normas vigentes de se compor música no Brasil. Não há instrumentos elétricos, roupas extravagantes ou cabelos fora de moda.

Há a virtuosidade aceita pelo grande público nos dedos e nas vozes dos músicos, apreendida facilmente pela sua adequação aos padrões europeus vigentes pautados nos modos gregos⁸⁴, arranjos complexos, harmonias dissonantes. A afirmação de si dá lugar à negação do outro. O substantivo feminino “resistência” assume aqui um caráter ambíguo. Resistência pode caber aqui como no caso de resistência ao poder ou como resistência enquanto uma não aceitação do novo, das formas experimentais, do *belo gesto*. Os gregos usavam diferentes termos que podemos traduzir por “resistência”, como: “*hupomenein*” (υπομενειν), “*anypakói*” (ανυπακοή) e “*antistasi*” (αντίσταση), cada qual cabe a um contexto específico. A diferença é determinada pela questão: contra o que se resiste? Por exemplo, Paulo de Tarso usa o termo “*υπομενειν*” para designar a desobediência cristã frente ao império romano, que os proibia de exercer seu direito religioso; “*αντίσταση*” era como as guerrilhas anarquistas e comunistas gregas se referiam às suas ações contra a ocupação nazi-fascista; “*ανυπακοή*” era como se chamavam os desobedientes nas antigas tragédias, aqueles que, como Antígona, não se curvavam à tirania.

A luta era inevitável aos que não se conformavam com a servidão voluntária ao terror de Estado que se instaurava. No dia 24 de janeiro daquele mesmo ano (1967), foi promulgada a “nova” “constituição” “brasileira”, que não era “nova”, não era “constituição” e tampouco era “brasileira”, a ditadura militar foi, com isso, legalizada e institucionalizada. O verdadeiro absolutismo do poder executivo, o estabelecimento das eleições indiretas para presidente e a ampliação do poderio militar já deixavam prever os horrores ocorridos nas quase duas décadas seguintes: censuras, banimentos, prisões, assassinatos e um legado cultural pautado em uma moral fraca, reativa, doente. A essa

⁸⁴ Os modos gregos são as diversas organizações sonoras criadas em diferentes regiões da Grécia antiga, hegemônicas na produção musical do ocidente desde então.

luta podemos chamar “αντίσταση”, pois ao mesmo tempo que o termo sugere resistência contra o poder e as injustiças, também pode ser usado para designar um atrito que impede um determinado fluxo de se dissipar, nesse sentido, resistir é conservar algo no lugar em que está. A MMPB operou uma dupla resistência, a de lutar bravamente contra as forças opressivas do Estado ditatorial e a de tentar conservar uma tradição cultural.

4.1. A viola perdida entre o campo e a cidade: um baião da resistência imperativa-categórica

*Oh senhor cidadão,
Eu quero saber, eu quero saber
Com quantos quilos de medo,
Com quantos quilos de medo
Se faz uma tradição?*

Tom Zé

Dois anos antes do *III Festival de Música Popular Brasileira*, em 1965, a música “Arrastão” de Edu Lobo e Vinicius de Moraes foi defendida por Elis Regina, no *I Festival de Música Popular Brasileira*, a canção foi a vencedora e Elis a melhor intérprete.

Voltando a 67, Elis Regina acabou defendendo a canção “O cantador” de Dori Caymmi, mas as coincidências entre “Ponteio” e “O cantador” não param por aí, como veremos um pouco mais adiante.

Devido ao sucesso do festival anterior, “Disparada” (de Geraldo Vandré, interpretada por Jair Rodrigues), por exemplo, uma das duas campeãs, vendeu 220 mil cópias (MELLO, 2003). Fato que incomodou bastante os compositores, já que os direitos de autor são bem menores do que os do intérprete, aquele que grava a canção, na divisão dos lucros. Além disso, nas ruas, “Disparada” era de Jair Rodrigues, “Arrastão” de Elis Regina, etc. Ou seja, os compositores não tinham o devido reconhecimento, nem financeiro, nem intelectual. Por isso, em 67, grandes compositores resolveram defender a própria música apesar de suas limitações vocais, como podemos ver, dos quatro primeiros colocados no festival, os quatros são intérpretes e compositores.

Hávamos dito há pouco que as coincidências entre a canção de Edu Lobo e a de Dori Caymmi não paravam em Elis Regina, vamos ver por que: o autor de “Ponteio” conta em depoimento ao documentário *Uma noite em 67* (UMA NOITE EM 67, 2010) que meses antes do período de inscrições para o festival, Dori Caymmi o procurou para uma parceria. O filho do velho Caymmi apresentou a Edu Lobo uma canção pronta com

harmonia e melodia, só faltava letra. A canção em questão tinha as seguintes características: uma toada jazzística, em F, com duas estrofes, três refrãos e um improviso e acordes dissonantes. Edu Lobo não conseguiu colocar uma letra na canção de Caymmi, estava sem inspiração e acabou dizendo a seu amigo compositor que a parceria não iria dar certo. Dias depois de desistir do projeto com Dori, Edu Lobo tinha certeza que não iria participar do festival naquele ano por falta de material, ele estava em seu carro de madrugada e ouviu a melodia do refrão:



Então a ideia de uma letra surgiu para esse refrão: “Ah quem dera agora eu tivesse a viola pra cantar”. Essa melodia era a de “O cantador” e ficou imortalizada com a letra: “Ah eu canto a dor, canto a vida e a morte, canto o amor”. Edu Lobo ligou para Caymmi informando que descobriu o mote para a canção, mas Dori disse a Edu Lobo que Nelson Motta já havia escrito uma letra para aquela canção, posto que Edu Lobo havia desistido. Foi aí que “Ponteio” começou a ser gestada.

Edu Lobo diz em seu depoimento: “nessa época eu tinha um caderno que eu fazia uma espécie de coleção de títulos de música (...) um desses títulos era “Ponteio” (...) Aí eu fiz a música, tinha um título e tinha um refrão (...), aí entreguei pro Capinam exatamente isso, uma música com o título e com o refrão” (UMA NOITE EM 67, 2010). O poeta José Carlos Capinam escreveu a letra que conhecemos agora e vamos analisar adiante. Segundo Mello:

A inscrição da música para o festival foi feita no último dia, à tarde. Desde as 9 da manhã de 26 de julho, último dia das inscrições, que se encerrariam à meia-noite, a fachada do Teatro Record Consolação estava tomada por uma fila de rapazes e meninos, padres, freiras e tocadores de viola que serpenteava pelas escadas do prediozinho, se alongando pela calçada à frente do teatro. Naturalmente, os compositores conhecidos podiam subir direto ao escritório, entre eles Chico Buarque e Edu Lobo, que deixaram para se inscrever na tarde do último dia. Mais de 4 mil músicas foram recebidas para a disputa de 25 milhões de cruzeiros e do troféu Viola de Ouro para o primeiro colocado, 10 milhões para o segundo, 7 milhões para o terceiro, 5 milhões para o quarto e 3 milhões para o quinto. O melhor intérprete receberia a Viola de Prata. (2003, p. 186)

Das mais de 4.000 músicas, “Ponteio” foi a que ganhou a Viola de Ouro e, mais uma coincidência, “O cantador” ganhou a Viola de Prata com a interpretação de Elis Regina.

Se o Quarteto Novo não aceitou tocar a música “profana” de Gil, como vimos no capítulo anterior, com Edu Lobo foi diferente. Theo Barros, um dos integrantes do Quarteto Novo, era amigo de infância do compositor de “Ponteio” e não recusou tocar o puro baião nordestino composto pelo seu conterrâneo carioca.

Os quatro músicos do Quarteto Novo são, posteriormente, inseridos em lugar onde estão os maiores músicos populares do mundo: Airto Moreira tocou com jazzistas como Miles Davies (em *Biches Brew*, 1968), Santana (em *Borboleta*, 1973), Jaco Pastorius (*Punk Jazz*, 2003), Al di Meola e Chick Corea (nos álbuns *Return to Forever*, 1972, e *Light as a Feather*, 1973), entre outros. Ganhou um Grammy (1992) e foi premiado como músico do ano no *29º Annual International Jazz Critics Poll*, da revista *Down Beat* (1981) por 55 críticos de jazz. Ironicamente, o baterista catarinense acabou tocando com grandes nomes da guitarra elétrica estadunidense.

Heraldo do Monte é considerado por Joe Pass (um dos mais famosos guitarristas da história do jazz) o maior guitarrista do mundo, junto com Theo Barros, tocou com Elis Regina e no Zimbo Trio.

O alagoano Hermeto Pascoal dispensa apresentações, é de todos o de maior fama nacional e internacional, o multi-instrumentista também tocou com grandes nomes da guitarra elétrica, como John McLaughlin, tocou com outros grandes jazzistas, como Chick Corea, Dizzy Gillespie e Stan Getz. Ao que tudo indica, os estranhos ideais nacionalistas foram se atenuando no grupo.

O que não é coincidência, mas talvez uma questão de competência por partes dos músicos, é que três dos quatro integrantes do Quarteto Novo (na época Trio Novo) participaram da campanha da canção campeã do ano anterior “Disparada”. Theo Barros era um dos compositores, ao lado de Vandré, e tocou viola na apresentação de Jair Rodrigues, Heraldo do Monte tocou violão, enquanto Airto Moreira foi o percussionista, tocou uma caveira de burro.

Um outro grande auxílio com que a canção pôde contar naquele dia, foi a presença de Marília Medalha como interprete. A jovem cantora e atriz de Niterói havia começado sua carreira profissional havia sete anos, no Clube de Regatas de Icarai, em sua

cidade natal. Em 1965, ganhou, como atriz, o importante prêmio *APCA*⁸⁵ por sua atuação na peça *Arena Contra Zumbi*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Marília também integrou o elenco do programa *Ensaio Geral* da tv *Excelsior* ao lado dos tropicalistas, antes da grande ruptura entre os grupos. Em 67, já se apresentava com Edu Lobo na Boate *Zum Zum*, no Rio de Janeiro, o que levou o compositor a convidá-la para defender “Ponteio”.

4.1.1. Análise da letra

*Era um, era dois, era cem
Era o mundo chegando e ninguém
Que soubesse que eu sou violeiro
Que me desse o amor ou dinheiro...*

*Era um, era dois, era cem
Vieram pra me perguntar:
"Ô você, de onde vai
de onde vem?
Diga logo o que tem
Pra contar"...*

*Parado no meio do mundo
Senti chegar meu momento
Olhei pro mundo e nem via
Nem sombra, nem sol
Nem vento...*

*Quem me dera agora
Eu tivesse a viola
Pra cantar...(4x)*

Pra cantar!

*Era um dia, era claro
Quase meio
Era um canto falado
Sem ponteio
Violência, viola
Violeiro
Era morte redor
Mundo inteiro...*

*Era um dia, era claro
Quase meio*

⁸⁵ O prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, a APCA, premiava, além de atores, artistas plásticos, arquitetos, cineastas, bailarinos, escritores, poetas, músicos e apresentadores.

*Tinha um que jurou
Me quebrar
Mas não lembro de dor
Nem receio
Só sabia das ondas do mar...*

*Jogaram a viola no mundo
Mas fui lá no fundo buscar
Se eu tomo a viola
Ponteio!
Meu canto não posso parar
Não!...*

*Quem me dera agora
Eu tivesse a viola
Pra cantar, pra cantar
Ponteio!...(4x)*

Pontiarrrrrrrrr!

*Era um, era dois, era cem
Era um dia, era claro
Quase meio
Encerrar meu cantar
Já convém
Prometendo um novo ponteio
Certo dia que sei
Por inteiro
Eu espero não vá demorar
Esse dia estou certo que vem
Digo logo o que vim
Pra buscar
Correndo no meio do mundo
Não deixo a viola de lado
Vou ver o tempo mudado
E um novo lugar pra cantar...*

*Quem me dera agora
Eu tivesse a viola
Pra cantar
Ponteio!...(4x)*

*Lá, láia, láia, láia...
Lá, láia, láia, láia...
Lá, láia, láia, láia...*

*Quem me dera agora
Eu tivesse a viola
Pra cantar
Ponteio!...(4x)*

*Pra cantar
Pontiaaaaarrr!...(4x)*

*Quem me dera agora
Eu tivesse a viola
Pra Cantar!*

Na letra de Capinam, o “eu” fala a um “tu” caracterizando uma debreagem actancial enunciativa que causa um efeito de sentido de subjetividade. As marcas de subjetividade se manifestam nos pronomes “eu”, enunciado doze vezes durante a letra, “me”, que aparece quatorze vezes, e “meu”, que tem três ocorrências. Outras marcas de subjetividade são apreendidas pelas flexões verbais: “senti”, “olhei”, “tomo” e “sou”. A debreagem enunciativa de segundo grau reforça o efeito de sentido de subjetividade, que garante veracidade, já que a voz alheia foi trazida:

*"Ô você, de onde vai
de onde vem?
Diga logo o que tem
Prá contar"...*

No que diz respeito aos dêiticos temporais, a maior parte do texto se manifesta em uma debreagem enunciativa, em que há a concomitância entre o acontecimento e o momento de referência pretérito, mas ambos não são concomitantes ao momento da enunciação. A embreagem aparece no refrão: “quem me dera agora eu tivesse a viola pra **cantar**”, o verbo “dera” está no pretérito mais que perfeito do indicativo, enquanto “tivesse” está no pretérito imperfeito do subjuntivo, ambos em uma relação de anterioridade com o momento de referência, enquanto o verbo “cantar” está no infinitivo pessoal. Somente o advérbio agora apresenta concomitância. Levando em conta a embreagem, “dera” assume o sentido de um fato presente que se enuncia no passado como forma de atenuar o desejo, há certo efeito de polidez na enunciação. Os indícios temporais no refrão são de uma debreagem temporal enunciativa, indicando um efeito de causalidade, já que durante as estrofes o tempo sempre aparece no passado “era”, “senti”, “vieram”, etc.

O espaço não fica muito bem definido, a expressão “**vieram** pra me perguntar” indica um aqui. Porém o substantivo “mundo” indica uma auto-referência interoceptiva, o sujeito se aparta da sua relação recíproca daquilo que sente como exteroceptividades,

mostrando sua disjunção voluntária com os acontecimentos: “parado no meio do mundo”, “olhei pro mundo”.

Alguns semas sugerem uma isotopia de um ambiente hostil, “sem sombra, nem sol, nem vento”, “violência”, “morte em redor do mundo inteiro”, etc. O tema da canção é a interdição do discurso do “violeiro”, que resiste às investidas do poder:

*Jogaram a viola no mundo,
mas fui lá no fundo buscar*

Trata-se de uma reação direta ao poder do ditador Humberto de Alencar Castelo Branco, general do exército. A temática fica clara no fragmento que segue:

*prometendo um novo ponteio
Certo dia que sei por inteiro,
eu espero, não vai demorar
Esse dia estou certo que vem,
diga logo que vim prá buscar
Correndo no meio do mundo,
não deixo a viola de lado,
Vou ver o tempo mudado,
e um novo lugar prá cantar*

O sujeito espera e promete uma mudança, não deixar “a viola de lado” é o mesmo que resistir à restrição jurídica imposta ao seu direito de cantar. Na segunda estrofe identificamos os sujeitos implícitos no enunciado, “era um, era dois, era cem”, o enunciado “que vieram pra me perguntar” denota a ação típica dos interrogadores que serviam ao poder.

No nível narrativo, notamos um forte investimento passional por parte do sujeito. Afetos sempre disfóricos aparecem na narrativa: no refrão há um lamento que remete à memória do passado⁸⁶, a frustração é a principal paixão expressa no fragmento, o sujeito sabe não poder ser aquilo que quer ser (o violeiro, que no nível discursivo figurativiza sua antiga condição ontológica de liberdade), a frustração é uma paixão complexa que deriva da intensificação da infelicidade. A modalização que ocorre pelo saber-poder controla a

⁸⁶ “Está claro que todo passo à frente importante é efetivamente acompanhado por um retorno ao começo (“às origens”) ou, mais exatamente, por uma renovação do começo. Apenas a memória pode avançar, o esquecimento nunca. A memória regressa à origem e renova-a. Naturalmente, os próprios termos “para frente” e “para trás” perdem, nesta acepção, o seu caráter fechado, absoluto, ou antes, revelam por sua interação a natureza viva e paradoxal do movimento analisado e diversamente interpretado pelos filósofos (desde os eleatas até Bergson). Aplicado à língua tal retorno implica o restabelecimento da memória ativa e acumulada na sua completa plenitude semântica” (BAKHTIN, 2002, p. 436).

variação passional entre as modalidades veredictórias de seu estado de junção com o objeto valor a partir da tomada de consciência (BARROS, 1990): o sujeito sabe que sua junção com o objeto valor (a liberdade figurativizada no refrão por “viola” e “cantar”) é impossível. Barros confirma nossas impressões quando diz que a frustração é o “estado daquele que, pela ausência de um objeto ou de um obstáculo externo ou interno, é privado da satisfação de um desejo ou de uma necessidade” (1990, p. 64). As linhas de força do dispositivo ditatorial de governo são o obstáculo externo que opera uma restrição externa da dimensão enunciativa, sendo assim, a junção desejada é impossível, já que o obstáculo (o antissujeito) é temporariamente intransponível. O verbo no pretérito imperfeito combinado com o advérbio “dera agora” indica que há a continuidade de um desejo do passado que ainda perdura.

Spinoza (2007) entende o desejo frustrado como uma tristeza, já que é um afeto que diminui nossa potência de agir e de ser. Outros afetos tristes evidenciam o estado de alma do sujeito como a esperança na última estrofe, que não chega a ser uma tristeza, mas, como já vimos, ainda é uma alegria instável.

prometendo um novo ponteio

Certo dia que sei por inteiro,

eu espero, não vai demorar

Esse dia estou certo que vem...

Como já dissemos no capítulo anterior, olhamos para a esperança como um afeto disfórico⁸⁷ por três razões: i) é um afeto passivo, não depende da potência imanente do sujeito para se realizar, considerando o caráter ilusório da concepção de “livre arbítrio” que considera uma esperança em si mesmo apartada das múltiplas afecções que compõem toda a complexa rede de causalidades que tem a potencialidade de afetá-lo; ii) é um afeto “mentiroso”, quando atribui o desejo à falta indicando a impotência do sujeito; iii) é um afeto altamente virtual que concentra o fazer somente no futuro e nunca no presente. As afecções de tristeza diminuem a potência de afetar e aumentam a potência de ser afetado, assim, a potência de agir também diminui, o que transforma o sujeito em um ser passivo (SPINOZA, 2007). Passividade política não é resistência, mas derrota, falta de apetite, do “conatus” spinoziano pela vida, como diz Negri (1993, p. 185): “Não há, portanto, nenhuma diferença entre o apetite e o desejo, exceto que o desejo se refere em geral aos homens quando têm consciência de seu apetite, e por isso pode ser definido assim: o

⁸⁷ O problema da esperança, enquanto um afeto eufórico ou disfórico, a depender da situação, foi algo amplamente discutido no capítulo anterior.

desejo é o apetite com consciência de si mesmo” (grifo do autor). A esperança, como foi exposto anteriormente, não existe sem o medo, “se, desses afetos, excluimos a dúvida, a esperança torna-se segurança e o medo, desespero” (SPINOZA, 2007, p. 187). A marca mais evidente de impotência está também no refrão, quando o sujeito lamenta, o pronome relativo “quem” indica que uma força externa deveria ajudá-lo.

O sujeito promete “um novo ponteio” indicando um crer poder ser, algo atualizado no discurso, mas não realizado, concentrado no futuro, o que significa uma confissão de um atual estado de impotência. A frustração se volta para o futuro sob a forma de uma promessa. Segundo Nietzsche (2011, p. 68-69), “uma tarefa de educar e disciplinar um animal que possa fazer promessa pressupõe outra tarefa: a de fazer o homem determinado, uniforme, regular, e, por conseguinte, calculável”. Mas a promessa de nada vale se não há potência, já que as modalidades tensivas do sujeito se correlacionam às modalidades do antissujeito pelo viés da intensidade, *quanto mais o antissujeito quer, menos o sujeito pode*, a inibição decorre de um “contágio passional” (FONTANILLE, 2007, p. 219).

Nessa “solidariedade” tensiva entre os antagonistas, as propriedades modais se entrelaçam, elas deixam de ser as propriedades modais do sujeito passando a ser propriedade modal da massa actancial composta pelo “contágio”, por isso o sujeito perde sua potência passando a depender do fazer do antissujeito, a circulação dos fluxos passionais se encontra agora em um círculo vicioso. A única forma de sair desse círculo vicioso seria o sujeito agir segundo uma lógica concessiva (*vou cantar apesar de não haver viola*), o que não ocorre porque não há potência.

Ao invés de aumentar a própria potência de ação, criando o novo a partir da possibilidade concessiva, o sujeito decide: “encerrar meu cantar já convém”, deixando a luta para futuro (“**prometendo** um novo ponteio”). O futuro é um valor acético e transcendental, depende, como já dissemos, de que o sujeito seja calculável e, para ser calculável, o sujeito precisa ser domesticado, trata-se de uma lógica implicativa. A transcendência é a negação do retorno da potência, já que se baseia em uma causalidade. *Assim falava Zarathustra*: “podes dar a ti mesmo teu bem e teu mal, e suspender a tua vontade acima de ti, erigida em lei? Poderás ser teu próprio vingador de tua lei?” (NIETZSCHE, 2011, p. 72).

Há uma total retenção (continuação da parada), já que a distensão (parada da parada) é negada no presente, deixada para “certo dia”. A fluidez futura de um programa

narrativo não é real, mas virtual, baseada no afeto da esperança, o programa narrativo está interdito pelo poder fazer do antissujeito que pode fazer o sujeito não fazer.

No nível tensivo, a continuação da parada equivale ao estado passional e à dependência modal do sujeito no nível narrativo, que, por sua vez, equivale à temática da interdição no nível discursivo. Vamos agora a uma breve contextualização e análise da relação entre o estado passional e as condições de produção da canção.

Na introdução escrita por Foucault para a edição estadunidense de *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*, nos deparamos com um enunciado interessante: “Não imagine que seja preciso ser triste para ser militante, mesmo que a coisa que se combata seja abominável. É a ligação do desejo com a realidade (e não sua fuga, nas formas da representação) que possui uma força revolucionária” (FOUCAULT, 1993, p. 3). A alegria é mais potente que a tristeza (SPINOZA, 2008), quem se nutre de afetos tristes para fazer militância já assumiu para si a derrota e a decadência.

Ser um dançarino na batalha, falava Zaratustra, lutar com leveza, beleza e alegria (NIETZSCHE, 2011), pois “é possível ter um pensamento político que não seja da ordem da descrição triste: (...) O pessimismo de direita consiste em dizer: veja como os homens são filhos da puta. O pessimismo de esquerda diz: veja como o poder é nojento!” (FOUCAULT, 2006, p. 96). Dois afetos tristes: nojo e ressentimento, duas saídas que, ao contrário do óbvio, não são únicas, afinal, um outro *fim* do mundo possível, mas um outro mundo não, só se milita sorrindo quando se está em conjunção com o real. Ao invés de lamentar o que falta, por que não buscar a potencialidade do próprio devir?

O refrão traz consigo um pressuposto: “quem me dera agora eu tivesse a viola pra cantar”. São três vozes:

- 1) Eu queria ter uma viola agora pra cantar;
- 2) Não tenho uma viola agora pra cantar;
- 3) Sinto a falta de uma viola agora pra cantar.

É o item 3) que nos importa agora, pois aí está o problema micropolítico e afetivo: se nada falta ao desejo, ou o sujeito nada deseja ou deseja o nada. Se a conjunção com a viola não é possível no momento do enunciado, desejar algo que não tem potencialidade de se realizar, é desejar a própria impossibilidade, a própria impotência que se realiza na limitação imposta pelo antissujeito, é a mesma carência metafísica da transcendência.

A potência de criação musical não se curva ante déspotas, como todo nosso *corpus*, a canção de Edu Lobo e Capinam emerge sob condições marcadas pelo terror de Estado, em um momento marcado pelo terror da transcendência política expressa constantemente com base nos três pilares da repressão: Deus, pátria e família. Aí está um paradoxo: ao buscar algo acima do real, o sujeito se afunda no ascetismo, como quem cai para o alto ou salta para baixo. Os valores nacionalistas de adoração de entidades imaginárias como as fronteiras e os ideais ascéticos caracterizados pelo apego aos valores morais (o “mundo ideal”, a “paz mundial”, o “progresso”, o “Estado de direito”, etc.) fazem emergir a vontade de nada sob o triste invólucro da razão. Guiado por uma razão moral (e não ética), o asceta faz cálculos na busca de prever, medir e negar o resultado do “lance de dados”, isto é, domar o acontecimento e, para isso, serve ao Estado, inventando programas de verdades arbitrárias, apontando o rio para que todos possam se afogar.

Há dois elementos distinguíveis: o compositor e a canção. A canção é “brasileira”, o compositor (de qualquer canção) está em uma posição de estrangeiro se levarmos em conta o nacionalismo exacerbado que caracteriza a *poiesis* do compositor. O despotismo ditatorial impede a emergência da alegria na canção “brasileira”, porque não há meios para a produção de afetos alegres no purismo nacionalista, posto que a alegria é a conjunção de afetos variados, a alegria pressupõe o acontecimento. Sendo assim, as canções baianas, cuja expressão maior é a militância alegre, são, necessariamente, estrangeiras⁸⁸, elas não dependiam do Estado para se realizar (se o Estado tira a viola, ainda existe a guitarra elétrica), o despotismo totalitário não é capaz de instaurar a falta por meio do estado de privação em quem abraça o acontecimento. O baião de Edu Lobo é uma folclorização da cultura minoritária, pois a figura da viola é o símbolo máximo das práxis caipira e regional.

A coerção conjuntural que afeta ambas as partes, instaura uma camisa de força na formalização da canção a partir do sequestro paradoxal das formas típicas de expressão daqueles que se quer rebaixar, mas essa camisa específica só veste uma das partes. Isso ocorre porque o totalitarismo inclui, recruta, contrata, firma o contrato da tristeza (todos unidos, pela falta, pela dívida, pelo ressentimento, tudo pelo 1, nada pelo múltiplo) –

⁸⁸ Um exemplo mais recente desse tipo de manifestação de estrangeirismo nordestino ocorreu em outubro de 2014, quando uma campanha racista difundida inicialmente pelo Tumblr dizia “Nordestino malditos votam em Dilma, espero seca para sempre”. Logo, o fenômeno de ódio se espalhou por várias redes sociais atingindo números preocupantes que prenunciavam a emergência do fascismo predominante hoje.

quem está afetivamente fraco assina o contrato. Vemos aí uma diminuição da potência. É o pacto do violeiro com diabo (ou será com Deus?).

Voltando especificamente ao “Ponteio” de Edu Lobo, alguns sentidos são convocados no refrão, sustentados por já-ditos que constituem um saber discursivo. Na canção “Viola quebrada” de Villa Lobos e Mário de Andrade, composta em 1926, temos um exemplo de já-dito retomado pelo baião, nela ouvimos o seguinte refrão: “minha viola gemeu, meu coração estremeceu, **minha viola quebrou, meu coração me deixou**”; em “Roda Viva”, canção que compõe nosso *corpus*, a “roda viva” “carrega a viola pra lá”. Pressupõe-se um sentimento de falta como inspiração estética em que o não-ter acarreta um não poder-poder-fazer. Expressões passadas, como a de “Viola quebrada”, se presentificam no enunciado. A diferença é o que a viola figurativiza.

Por que a viola se associa tanto à falta? Será o êxodo urbano forçado pelo processo de industrialização capitalista? O processo migratório que levou à expulsão massiva das comunidades camponesas das áreas rurais a partir da década de 1920⁸⁹ é expresso pelas canções de descontentamento com a vida segundo as coerções do capital, o que se canta, e se lamenta, é a saudade da vida no campo⁹⁰. Por que sair da terra com tanta terra improdutiva por aí? O chão do caipira foi sequestrado pelos latifundiários e seus corpos automaticamente sequestrados pelo dono da fábrica. Algo similar ocorre em “Ponteio”: a saudade da liberdade que falta e o lamento de sua privação, assim como na década de 1920, o Brasil atravessava um grande período de crise⁹¹, forçada por mais um dos ininterruptos fracassos do capital: toda ditadura é uma tentativa de suicídio do Estado. No entanto, como nenhum enunciado se repete e os sentidos nunca são os mesmos, a diferença é que o lamento de Edu Lobo e Capinam era a sobrecodificação mercadológica do lamento sertanejo, busca-se com isso um engajamento à canção entre as populações destituídas de um pequeno pedaço de terra.

4.1.2. Do semissimbolismo na letra

Predomina no primeiro verso uma consoante pós-alveolar: o tap /r/:

⁸⁹ Cornélio Pires foi o primeiro músico a gravar uma música caipira, em 1929.

⁹⁰ O caipira é, desde então, marginalizado tratado como preguiçoso, animalesco e antiquado, por sua dificuldade de adequação ao processo de produção capitalista. Pois, a economia de subsistência do caipira é autônoma e provém de sua relação direta com o ambiente, com manipulação e conhecimento das forças da natureza (CANDIDO, 2001).

⁹¹ Um novo êxodo rural ocorreu durante a década de 1960 devido à grande propaganda institucional do regime militar, causando resultados desastrosos na vida econômica e afetiva dos migrantes.

“era um era dois era cem”

A palavra “era” compõe o núcleo endogamático da letra (ZILBERBERG, 2006), funciona também como um paragrama⁹²:



A marca enunciativa do passado no plano do conteúdo aparece na expressão do refrão, que tem por base a palavra “era”. Há ainda a semelhança vocálica entre /-ora/ de /agora/ e /era/, a vogal anterior semiaberta não arredondada /ɛ/ soa de forma bem semelhante à vogal posterior semiaberta arredondada /ɔ/, considerando que ambas são prosseguidas pela consoante /r/ e pela vogal /a/ e ambas são tônicas (‘ɛra/‘ɔra), as semelhanças só aumentam, trata-se de uma quase paronomásia indicando que paradoxalmente, em relação ao conteúdo, o passado “era” capturou o presente (em que sons muito próximos de “era”, como “ora”, derivam-se da forma da expressão “agora”) anulando-o.

A palavra “era” é anagramada em toda a letra quando não aparece integralmente, ela aparece: 7 vezes explicitamente na primeira estrofe, mas também aparece anagramada em versos como:

veram pra me perguntar

o que tem pra contar

nem sombra, nem sol, nem vento

Na segunda estrofe há ocorrências como:

tinha um que jurou me quebrar

meu canto não posso parar

E na quarta estrofe:

encerrar meu cantar já convém

certo dia que sei por inteiro

eu espero não vai demorar

diga logo que vim pra buscar

⁹² Paragrama é um anagrama que consiste na descrição das discontinuidades (LOPES, 1997).

vou ver o meu tempo mudado

e um novo lugar pra cantar

Toda essa repetição mostra a estagnação do sujeito que, prezo ao passado “era”, repete em seus enunciados toda as marcas que o regime militar deixou em seu estado de alma.

Em todos os versos aparece /r/ entre vogais.

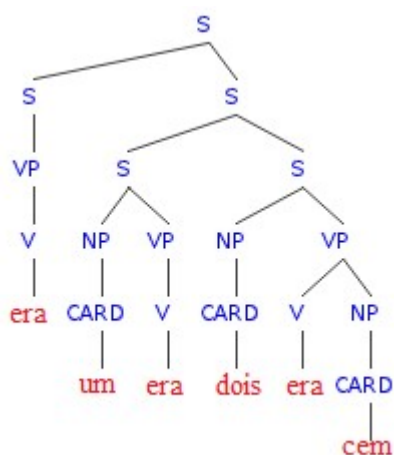
A consoante /r/ descontínua, dissonante, pela inarmonia de seu ruído, seu uso abundante na expressão do começo ao fim da letra confirma nossas impressões no plano do conteúdo: a continuidade da parada.

Um outro indício de estagnação é que, ao longo das quatro estrofes e três refrões, o ritmo dos versos continua idêntico, há uma isometria absoluta: binário descendente em uma métrica eneassílabo, a sofisticada métrica de nove sílabas. O ritmo agitado é condizente com o estado de alma do sujeito, o binarismo descendente regulariza a percepção dos contrastes:

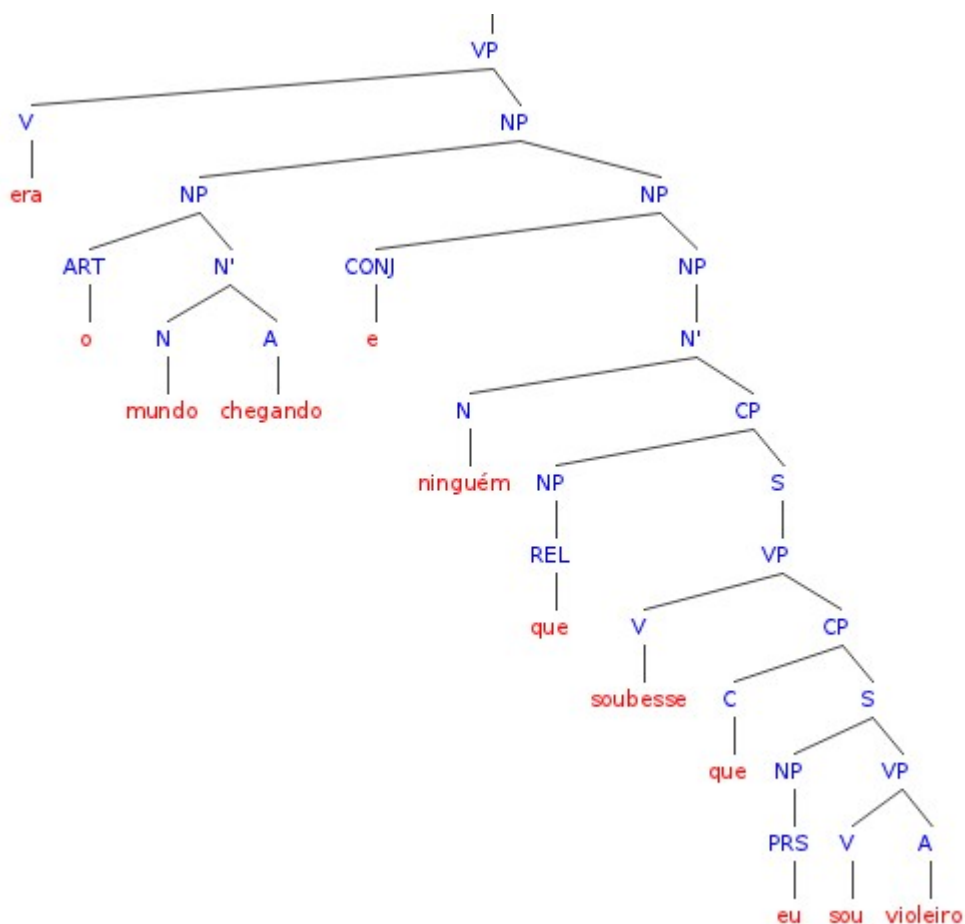
frustração – esperança = tonicidade – atonicidade (silaba tônica – silaba átona)

A percepção do ritmo da busca proprioceptiva é impressiva, por isso indica a pulsação somática. A marcação rítmica transcendente ajusta a sensibilidade do sujeito passivo, já que a interoceptividade é anulada.

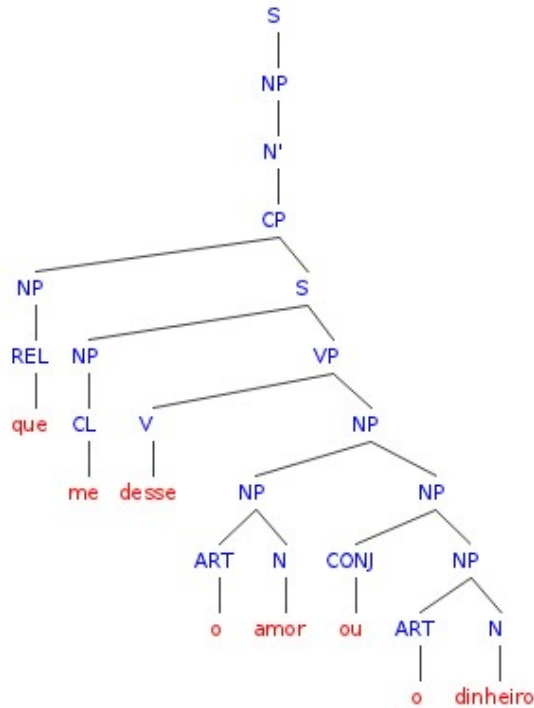
A repetição estrutural do verbo (“era”), seguido do numeral (“um”, “dois”, “cem”), desempenha a função de enfatizar o crescimento progressivo de sujeitos que ignoravam a condição do sujeito do enunciado. Isto é, “era” aponta para o número e não para si mesmo:



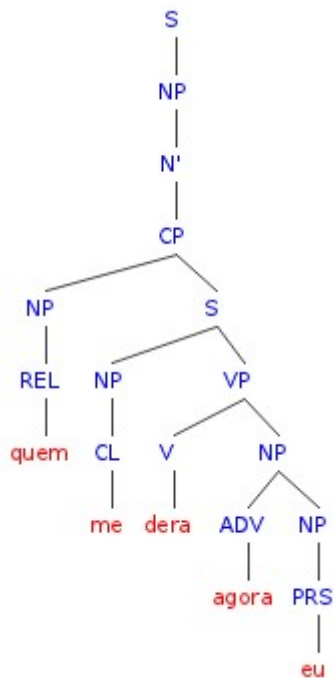
Esse “era” só é identificado por uma reiteração catafórica: “era” = “(...) ninguém/que soubesse que eu sou violeiro/que me desse o amor ou o dinheiro”. Dessa forma o numeral é substituído pelo vaguíssimo nome “mundo” (multiplicidade de forças em conflito) e pelo nome “ninguém”:



O sujeito sente a falta de alguém que saiba de sua condição (ser violeiro), os números são substituídos por zero (ninguém), já que “ninguém” sabia, trata-se de uma generalização um tanto narcísica: “ninguém” não é antônimo de “um”, “dois” ou “cem”, mas funciona como tal nessa situação específica, em que o sujeito se separa de todo o resto, colocando-se como o único elemento de distinção por meio do uso do índice formal “eu” (pronome pessoal). O efeito de sentido que se evidencia nessa estrutura é o de solidão. O sujeito se apega ao “eu”, condição de veracidade do pensamento moderno ([eu] penso, logo [eu] existo), ele se coloca como condição única de sua existência (“eu sou”) e paradoxalmente expressa a falta do outro, ignorando que a condição de sua existência está nos afetos e afecções que o cercam (“amor”, “dinheiro”): típico sujeito cartesiano.



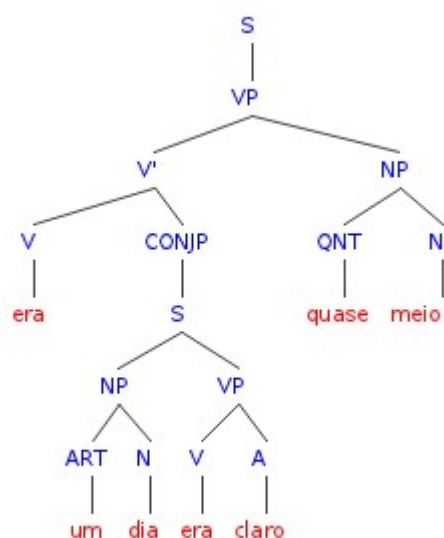
Essa paradoxal relação se torna ainda mais evidente no refrão, em que o sujeito evoca o pronome relativo invariável “quem”, expressando sua dependência “quem me dera”. O pronome pessoal oblíquo átono “me” expressa sua impotência ao interrogar “quem”:



A interrogação se caracteriza no uso da próclise, pois “me” está entre “quem” e o verbo “dera”. Apesar do auto isolamento expresso pelo sujeito, ele quer alguém

(“quem”) que o (“eu”, “me”) ampare (“dera”, “desse”), como uma carraça cuja única potencialidade física é se nutrir da potência alheia: a carraça não tem olhos ou olfato, seu único sentido é de temperaturas. Da mesma forma que o sujeito que se lamenta do acaso não tem forças para caçar e criar fluxos e afetos, pois seu único sentido é o da falta, trata-se de um corpo que solicita ajuda por não mais conseguir afetar e ser afetado.

Já que impotência gera unicamente impotência, a estrutura básica se repete ao longo da letra, porém, com algumas alterações mais pontuais:



O nome “dia” e o adjetivo “claro” substituem os numerais da primeira estrofe, enquanto que “meio” parece um adjetivo, mas, na verdade, é um nome: “meio-dia”, em que “-dia” sofre uma retomada por elipse (ou substituição por zero). A relação entre “claro” e “meio” funciona como caracterizações situacionais, pois substituem “dia”, sabemos, a partir de nosso conhecimento de mundo, que um “dia” se caracteriza por sua clareza, por isso é “claro” e que “meio(-dia)” é o auge do “dia”, quando o sol está a pino. A supressão de “- dia” em “meio” ocorre para que a métrica do verso mantenha o paralelismo sintático da letra, já que sua inserção redundaria desnecessariamente. O sujeito faz uso de metáforas que sugerem um conhecimento da situação, uma clareza, “eu sei porque o que se passa, pois está tudo claro o suficiente para que eu sinta”, denunciando a clareza daquilo que constitui a conjuntura: a opressão (“tinha um que jurou me quebrar”; “violência, viola, violeiro”; “morte em redor do mundo inteiro”).

4.1.3. Harmonia e melodia

O *Aurélio* online define “ponteio” como “tanger a viola, tirando sons destacados”. Uma viola participa da canção, o músico Heraldo do Monte traz sua viola que integra o Quarteto Novo, que acompanhava Edu Lobo e Marília Medalha, junto ao Conjunto Momento Quatro.

A harmonia é tensa, dissonante. O violão inicia um complexo dedilhado que alterna Em7M (9) (mi menor com sétima maior e nona) e F67M (fá com sexta e sétima maior). O andamento do baião é *allegro moderatto*, 96 bpm, e o tom é F (fá). A introdução dura 16 compassos nesses acordes, o movimento complexo do violão consiste em alternar o baixo nas três primeiras cordas e o dedilhado na quarta e quinta cordas. No baixo do acorde Em7M, a cadência é mi (tônica) – si (quinta) – mi (tônica) (o segundo mi uma oitava acima do primeiro), enquanto o dedilhado agudo alterna sol (terça) e mi bemol (sétima aumentada). No baixo do acorde F67M, a cadência é fá (tônica) – lá (terça) – mi (sétima aumentada), enquanto o dedilhado alterna lá (terça) – ré (sexta aumentada). A dinâmica do baixo (no violão) *piano* (*p*), o valor da duração de suas notas é sempre em semínima; enquanto a dinâmica do dedilhado agudo do violão é um *crescendo* (<) que vai do *piano* (*p*) ao *mezzo forte* (*mf*) e o valor de duração das notas é sempre semicolcheias. Trata-se de um recurso amplamente usado na guitarra flamenca que, devido à colonização resultante da união ibérica no nordeste⁹³, tem grande influência na constituição do ritmo.

A gradação tonal no violão apresenta um forte contraste entre o grave da cadência do baixo e o agudo do *arpeggio*. O agudo é, obviamente, mais alto que o grave, então ele representa maior tensão, já que é aí que se encontra toda a dissonância. Trata-se de uma continuidade da parada, já que só duas notas se alternam dentro de cada quatro compassos. Não há mudanças de “território”, a região tonal continua a mesma, de forma sedentária, o que indica a falta de mudança de estado por parte do sujeito. Não há relaxamento no baixo, que segue na mesma retenção repetindo três notas a cada quatro compassos, marcando o ritmo do baião. Essa cadência sobe uma oitava nos dois acordes em saltos I-III-VIII, tornando cada vez mais tenso o percurso instrumental.

As alterações da dinâmica nos traduzem a intensidade da enunciação instrumental, sendo *piano*, por ser mais fraco, mais tenso que *forte*, por ser mais forte,

⁹³ A união ibérica foi um acordo de unificação das coroas portuguesa e espanhola, entre 1580 e 1640, realizada para conter a campanha holandesa no nordeste brasileiro.

quanto mais *forte*, mais relaxado. A dinâmica do dedilhado do violão é gradativa, vai do mais ou menos tenso ao mais ou menos relaxado dentro de cada compasso, a potência da toada vai diminuindo em força conforme o *crescendo* vai ficando mais forte, no conteúdo, o aumento de potência dos estados de coisas diminui a potência do estado de alma do sujeito. Tal característica confirma nossas impressões de há um contágio passional que marca a relação entre sujeito e antissujeito.

No que diz respeito aos cronemas, o andamento se mantém o mesmo. A relação tensiva está entre as notas mais longas do baixo (mais ou menos relaxado) e mais breves do dedilhado (mais ou menos tenso). O baixo é o pulso rítmico somático do sujeito, já que é ele que dita a cronologia harmônica da canção. Assim, a tensão funciona de modo que o dedilhado figurativize um estado de coisas que atormenta o sujeito, já que o tempo concentrado revela uma involução (homogeneidade temporal), enquanto o tempo expandido revela uma evolução (heterogeneidade temporal). O andamento de 96 batidas por minuto indica uma pressa, uma urgência relacionada ao tema já que está além do *andante*, além do tempo rítmico habitual da caminhada.

No terceiro compasso entram as flautas aumentando a densidade do discurso:

A primeira flauta entra em uma dinâmica *mezzo forte* (*mf*) na sequência ré – mi – ré – mi – fá – mi – fá – sol – lá – fá (ligadas) sol – si – sol – si (ligadas) si. As cinco últimas notas são feitas por outras duas flautas. A última nota si entra na dinâmica *forte* (*ff*), sua duração se alterna de semicolcheia para breve, assim como as quatro semicolcheias anteriores marcam a alteração de duração das sete primeiras notas que eram colcheias. Ou seja, nas sete primeiras tínhamos um valor de duração fixo, que caiu pela metade nas quatro notas seguintes e, finalmente, o valor da duração caiu 1/16 (um dezesseis avos) na última nota, aumento de aceleração.

Toda essa sequência das flautas se repete por três vezes preenchendo os próximos doze compassos da introdução. A sequência vai do grave ao agudo

apresentando um aumento gradativo da tensão, por se repetir três vezes, esse aumento é constante. No andamento, a mudança indica uma aceleração, uma continuidade do fluxo passional do sujeito. A flauta se destaca na introdução, a progressão ascendente que vai do grave ao agudo sugere um aumento de energia. A nota mais alongada no final da série desfaz a síncopa que representava uma quebra de expectativa da melodia. O fato de todos os instrumentos partirem para uma resolução da mesma nota alongada (si) indica uma distensão rítmica baseada na coesão harmônica. As cordas são a falta e os sopros a plenitude que as preenche, o sujeito está em disjunção e busca auxílios extensivos para ajudá-lo a suportar esse sentimento. As frases ascendentes das flautas geram um enorme acúmulo de tensão.

No décimo nono compasso começa a melodia, o contraste entre grave e agudo se mantém, já que a melodia é cantada por duas vozes. A melodia é retensiva, ela se fixa no nível médio da tessitura nas seis primeiras notas, um declive passional ocorre na sétima nota, a inflexão apresenta uma queda de 1 semitom na palavra “era”, quando há uma pequena alteração de 1 tom em relação ao centro tonal (1 tom e meio em relação à nota anterior) subida na oitava nota, correspondente à sílaba “e-“ de “era” e à queda de quatro tons em relação ao centro tonal (cinco em relação a nota anterior) na palavra “cem”.

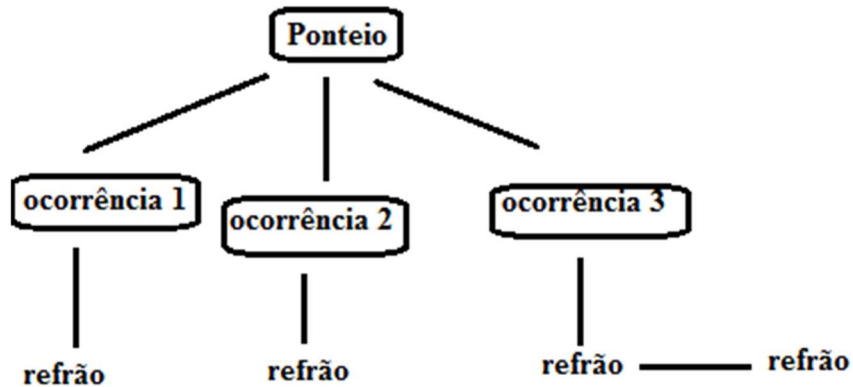


O fluxo de continuidade é suspenso, a melodia é modalizada pelo ser. A retenção nesse fragmento da melodia também corresponde à continuação da parada observada na letra. Nesse primeiro trecho a uma concentração do andamento, que assume um ritmo rápido. O fazer do antissujeito é a temática da primeira estrofe, há uma qualificação desse antissujeito, que caracteriza seus modos de ser e agir. A posição das notas, sua fixação no centro tonal, indica que o sujeito está em conjunção com aquilo que sente e descreve, ainda que esse sentimento seja disfórico, é importante lembrar que ele não se dá na relação do sujeito com o objeto valor. Trata-se de uma melodia que, a princípio, tem mais características temáticas que passionais.

Temos duas unidades entoativas coesas: uma linha reta e uma linha triangular, que se repetem na primeira estrofe. A dispersão dos motivos figurativos na tessitura nos indica primeiramente uma predominância temática em uma série de seis notas e,

posteriormente, a dispersão para um “segundo estrato de significação” (TATIT, 1996, p. 258), que caracteriza “um núcleo passional disjuntivo” (*idem*). Ou seja, as seis primeiras notas aparecem materializando um nível composto de unidades entoativas, enquanto as quatro notas seguintes discursivizam a dispersão para um segundo estrato de significação.

A melodia de toda a primeira estrofe se repete, assim como a harmonia. A melodia é repetitiva, sua macroestrutura comporta 3 estrofes e um refrão que se repete por quatro vezes.



Ponteio

*Era um, era dois,
era cem
Era o mundo
chegando e
ninguém
Que soubesse que
eu sou violeiro
Que me desse o
amor ou dinheiro...*

*Era um, era dois,
era cem
Vieram prá me
perguntar:
"Ó voce, de onde
vai de onde vem?
Diga logo o que tem
prá contar"...*

*Parado no meio do
mundo
Senti chegar meu
momento
Olhei pro mundo e
nem via
Nem sombra, nem
sol nem vento...*

*quem me dera agora
eu tivesse a viola
pra cantar*

*Era um dia, era claro
Quase meio
Era um canto falado
Sem ponteio
Violência, viola
Violeiro
Era morte redor
Mundo inteiro...*

*Era um dia, era claro
Quase meio
Tinha um que jurou
Me quebrar
Mas não lembro de dor
Nem receio
Só sabia das ondas do
mar...*

*Jogaram a viola no
mundo
Mas fui lá no fundo
buscar
Se eu tomo a viola
Ponteio!
Meu canto não posso
parar
Não!...*

*quem me dera agora
eu tivesse a viola pra
cantar*

*Era um, era dois, era
cem
Era um dia, era claro
Quase meio
Encerrar meu cantar
Já convém
Prometendo um novo
ponteio*

*Certo dia que sei
Por inteiro
Eu espero não vá
demorar
Esse dia estou certo que
vem
Digo logo o que vim
Prá buscar*

*Correndo no meio do
mundo
Não deixo a viola de
lado
Vou ver o tempo mudado
E um novo lugar prá
cantar...*

*quem me dera agora
eu tivesse a viola pra
cantar*

Entre os dois refrãos finais, há o interlúdio que substitui uma quarta estrofe.

Percebe-se que a terceira ocorrência é um pouco menor que as duas últimas. Por outro lado, o refrão aparece duas vezes seguidas nessa parte, como podemos ver no diagrama acima. Temos aí um acontecimento, uma quebra de expectativa, não se trata de uma estratégia de simetria temporal, já que somente um verso é subtraído da estrutura em relação às outras duas estrofes. O refrão dessa terceira ocorrência é realizado e em seguida entra um ponteio de viola que introduz novamente o refrão. Trata-se de um recurso para dar ênfase ao refrão, reforçando a predominância temática da canção. Ainda olhando para

a macroestrutura, podemos dizer que o interlúdio realizado pelo *riff* de sopro entre as estrofes e o refrão, no momento do acontecimento mencionado acima, funciona ao mesmo tempo como um solo: o ponteio da viola que dá o título à canção. Toda essa macroestrutura gera um efeito de acabamento, de perfeição na forma da expressão. Além disso, a forma é totalmente compatível com o gênero baião, que normalmente apresenta essa macroestrutura: estrofe – refrão – estrofe – refrão (...) ⁹⁴. O equilíbrio da forma sugere que o sujeito da enunciação está em conjunção com um saber fazer, ele saber fazer aquilo que foi previamente estruturado.

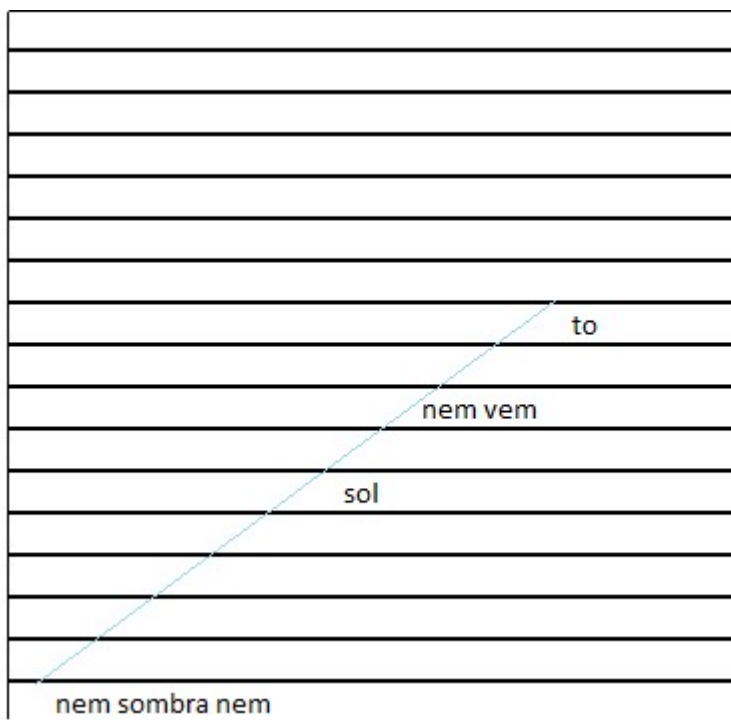
A harmonia sofre uma alteração na próxima estrofe, passando do grau I para o IV. Os acordes agora são Am7M, G#7 (#5/#9), Am7(9)/G, Am6(9), C7M, C7M/B, Am7(9), Gm6, F#m7, F7(#11). O andamento aqui se torna ainda mais concentrado, um maior número de acordes ocupa um espaço-tempo menor: agora cada acorde ocupa um compasso da canção, anteriormente cada acorde ocupava quatro compassos. Cada acento mais agudo da letra recebe um acorde que recai sobre ele. O tempo involui. Na subdimensão da direção do andamento, há um aumento. Na posição, o contratempo se tonifica em detrimento da síncopa e a velocidade harmônica aumenta devido à involução dos acordes. Há uma intensificação clara no estado passional, uma evidenciação somática manifesta por meio da concentração temporal dos acordes. O baixo se torna mais expandido soando uma vez por compassos (e não mais 3 vezes como antes): lá – sol – sol – lá – do – si – lá – lá – sol – fá sustenido. Trata-se de uma subida progressiva que gera ainda mais acúmulo de tensão.

Nos quatro compassos iniciais dessa estrofe, a melodia apresenta uma estranha mistura de passionalização e tematização, ela se distancia do centro tonal caindo seis graus na escala, a tessitura se torna mais grave. O comportamento das células é muito parecido com a melodia que recobre a estrofe anterior:



Podemos acompanhar com a letra no diagrama abaixo:

⁹⁴ Ver o verbete “baião” do dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.



No quarto compasso da estrofe, vemos que uma linha reta que ocupava a nota lá agora subiu quatro graus alcançando mi, há uma variação da tessitura entre o segundo e o terceiro compassos, no quarto compasso uma progressão ascendente se inicia na nota si, 9 graus mais alta que no compasso 1, essa nota si corresponde à palavra “vento”. Os instrumentos de sopro entram novamente depois do refrão no interlúdio e durante a estrofe em um contracanto da melodia:



As notas curtas seguem acumulando tensão, intensificando o efeito passional. Há um notável prolongamento vocálico na tônica da palavra “vento”, que indica algo como um grito de lamento.

A progressão ascendente prepara o refrão, o refrão é o momento de “explosão” passional da canção:



Podemos acompanhar com a letra no diagrama abaixo:

go-o
quem me dera
r'eu tivesse a vi-

Nesses dois compassos iniciais do refrão temos uma caracterização passional, um distanciamento de quatro graus acima do centro tonal indica a disjunção com aquilo que o sujeito descreve. Outra marca passional no trecho é prolongamento vocálico em “agora”. O sentimento de falta é evidente, a melodia atinge o grau máximo de sua tessitura.

A frase melódica se repete duas vezes com o acompanhamento harmônico do violão que dedilha dois acordes: E6(9) e D6(9), em compassos alternados. O si que soa cinco vezes dentro do compasso de 96 bpms em semifusa é a quinta de E, enquanto o lá que soa cinco vezes dentro do próximo compasso é a quinta de D. Até que, no terceiro compasso do refrão, a harmonia se enriquece com a evidenciação da percussão e do contrabaixo, o efeito de intensificação passional da disjunção é nítido a partir desses instrumentos, que preenchem a expressividade somática. O contrabaixo executa as notas antes executadas pelo baixo do violão na primeira estrofe, enquanto a percussão, composta por pandeiro, chocalho e zabumba, intensifica o ritmo como adjuvante que equilibra o estado de alma do sujeito, ajudando-o a suportar a disjunção:



Os acordes trazem, seja no refrão, seja nas estrofes, uma dissonância incomum, que ouvimos raramente no gênero. A aspectualização harmônica é trazida pela dissonância que causa um efeito de sentido profundo de distensão.

Se focarmos na categoria aspectual da perfectividade, no plano da expressão, notamos que, na introdução e na primeira estrofe da melodia, os acordes aparecem com cadência de engano, o que no plano do conteúdo aparece como um imperfeito suspensivo. Em uma homologação com as modalidades, podemos dizer que essa suspensividade se traduz em um querer no plano do conteúdo, enquanto, nos modos de existência, cada acorde não resolvido é uma atualização desse querer, já que a disjunção com a tônica é a disjunção com a lei que rege toda a harmonia a partir de um dever.

Nos acordes da segunda estrofe, também predominam as cadências de engano e o mesmo acontece no refrão. A harmonia indica, dessa forma, um querer que nega um dever, algo que vai totalmente de acordo com a temática subversiva da canção.

Um interlúdio substitui a quarta estrofe em uma curva ascendente constante que figurativiza um acúmulo de tensão que será emitida durante o refrão.

O improviso que se mistura à estrofe fala como um terceiro do cantor, vamos ver como isso funciona: há um animismo na viola, seu papel actancial nos revela a presença *da anima*, em seu corpo de madeira, o devir pássaro dos cantores é agora um devir animal que se manifesta na prótese, na máquina viola. Há uma “vida inorgânica” (DELEUZE e GUATTARI, 2007)⁹⁵, “nem todo organismo é cerebrado, e nem toda vida é orgânica, mas há em toda parte forças que constituem microcérebros, ou uma vida inorgânica das coisas” (2007, p. 273). Há uma linguagem semiótica não humana, para além do sujeito e da estrutura linguística, um sistema de fluxos animistas do plano do conteúdo e do plano da expressão. O animismo da viola funciona como um relacionamento, um agenciamento entre fluxos semióticos e extra-semióticos que está para além da distinção entre forma do conteúdo e forma da expressão, mas é uma pressuposição recíproca entre ambos, são as duas faces do agenciamento. Como determinar segundo um regime linguístico um enunciado advindo de um agenciamento não humano senão a partir de uma semiótica a-significante? *Em Kafka por uma literatura menor* (DELEUZE e GUATTARI, 2014, p. 150), é lançada uma interessante pergunta: “quando é que se pode dizer que um enunciado é novo?”, quando se trata de um enunciado que não pode ser significado segundo as normas linguísticas determinadas pela cultura, pela língua fascista que nos impõe regras e condições para seu uso. Se todo agenciamento maquínico é sempre um agenciamento coletivo da enunciação, o improviso da viola é também polifônico⁹⁶, no sentido

⁹⁵ O conceito de vida inorgânica também é adotado por Delanda (1991).

⁹⁶ A polifonia linguística foi discutida segundo a visão de Ducrot no capítulo anterior. Polifonia em música é a combinação simultânea de duas ou mais melodias.

linguístico do termo e não no sentido musical, e necessita do acoplamento coextensivo máquina-homem/máquina viola para se realizar. É uma desterritorialização porque é um improvisado que rompe um território em um movimento de inter-agenciamento e porque altera a forma da expressão modificando a forma do conteúdo de maneira intrínseca.

4.1.4. Análise da materialidade visual

O Quarteto Novo, o Conjunto Momento Quatro, Edu Lobo e Marília Medalha entram no palco para defender a canção. Com o Quarteto novo entravam os grandes músicos Hermeto Pascoal na flauta, Theo Barros no contrabaixo, Heraldo do Monte na viola e Airto Moreira na bateria. Nas vozes de apoio, Zé Rodrix, Mauricio Mendonça, Ricardo Villas e Davi Tygel. O Quarteto Novo está no canto esquerdo de Edu Lobo, que, por sua vez, está entre o grupo Momento Quatro e Marília está Medalha no centro do palco.

A reação da plateia com a entrada dos músicos se difere totalmente das apresentações analisadas anteriormente: ouve-se um coro uníssono gritando “Edu! Edu...”. Trata-se de uma recepção eufórica, o que transforma o músico, em termos figurativos, em um *animador*, o papel do animador é o que gera a reação, já que a reação se deu, como nos casos anteriores, antes da emissão e dos atos enunciativos principais que têm por base a execução da canção. A diferença da apresentação de Edu Lobo é que sua presença gera euforia. Sua aparição se dá no cenário/palco, no momento da ruptura.

O que está em jogo aqui é um regime de signos: o que deve ou não ser apresentado ao telespectador e à plateia (enquanto destinador julgador) em termos visuais. Há uma ordem do discurso imposta, em que o que importa ao destinador julgador é uma não-conjunção do sujeito com que seria um objeto modal do antissujeito do ponto de vista da plateia. Desse ponto de vista, as figuras dos instrumentos típicos regionalistas são traços semânticos de brasilidade; enquanto as figuras dos instrumentos elétricos são traços de colonização. Trata-se de uma não conjunção porque a plateia parte de uma síntese disjuntiva, fechada em uma disjunção exclusiva por meio do “ou x ou y”, caso o julgamento fosse pautado em uma conjunção com a brasilidade, os músicos tropicalistas não teriam sido vaiados, já que, como vimos nas análises anteriores, a brasilidade também compunha o regime de mistura constituinte da estética tropicalista. No entanto, do ponto de vista da plateia, a brasilidade se opõe ao tropicalismo, pois entendem a brasilidade a partir dos valores de absoluto. É diferente da visão do tropicalismo, que vai compreendê-

la a partir dos valores de universo. Não existe uma visão única do que seja a brasilidade. Lembrando que os ideais nacionalistas eram muito comuns naquele período, já que o nacionalismo era uma estratégia importante para o regime ditatorial.

As modalidades enunciativas da interação parecem estar em um ponto médio entre o acolhimento e o espetáculo. O telespectador vê que há, na relação entre os diferentes atores (músicos e plateia), uma função de manifestar mutuamente os valores que servem como referência no processo de interação. Percebemos, portanto, uma *igualdade* de tratamento entre os atores no interior de um espaço de acolhimentos, uma distribuição de valor. O músico Edu Lobo é homenageado pela plateia que grita seu nome, e responde com uma reverência, como sinal de reciprocidade. Por outro lado, o ator no palco se transforma em espetáculo.

O ator (músico) se depara com um poder fazer, dentro da categoria temática interdição/autorização que rege toda a relação público/artista no festival, a autorização parece ser o que suscita o acoplamento entre os papéis temáticos e modais nessa apresentação específica. No conjunto de modalidades de julgamento presentes na relação há um assentimento que anula a recusa, o crer saber fazer que a plateia parece depositar no músico, a partir da relação sincrética verbal/gestual, confere a ele um poder fazer. A plateia é movida por um querer ouvir e o músico por um poder tocar.

O Quarteto Novo, no canto direito do vídeo, inicia a introdução após um pequeno aceno de Edu Lobo a Airto Moreira, aceno esse que indica também uma autorização que confere ao baterista um poder fazer, como quem diz “pode começar”. A câmera abre para o palco todo, Marília Medalha mantém o corpo totalmente ereto e imóvel junto ao pedestal do microfone; Edu Lobo, em pé, mantém o pé direito sobre um banquinho de madeira, o gesto também confere um poder fazer, já que só assim tem condições de apoiar o violão no joelho direito que serve de suporte para o instrumento; o Conjunto Momento Quatro forma um semicírculo em volta de um único microfone; o Quarteto Novo tem todos os integrantes sentados. Os cantores em pé e os instrumentistas sentados geram uma nova oposição topológica entre alto e baixo, afinal “a viola” é um objeto modal para se poder “cantar”, mera condição. Alto se converte assim em superior e baixo em inferior. O fato de o Conjunto Momento Quatro ter todos os integrantes em posição similar e dividir um único microfone sugere também uma oposição entre uniforme e multiforme (categorias plásticas), que no plano do conteúdo se converte em uma oposição semântica entre identidade e alteridade, o grupo é uno apesar de ser quatro.



Figura 13 - captura de tela. Edu Lobo e Marília Medalha cantam “Ponteio”

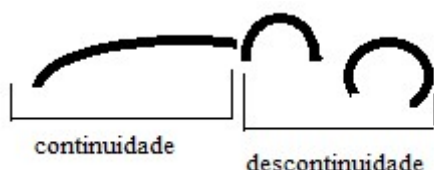
Na categoria eidética, o mapa de palco também revela percursos semissimbólicos. Há uma irregularidade nas formações:



- 1- Marília Medalha
2. Edu Lobo
3. Momento quatro
4. Quarteto novo

Há uma equidistância, mas há também uma assimetria radial, que produz uma tensão na categoria formal continuidade/descontinuidade, condizente com a inarmonia da canção, que, por um lado, é assonante e, por outro lado, tem um apego às regras canônicas de composição musical. A continuidade se manifesta na expressão, nos espaços onde há um só componente é homologada à categoria de identidade no plano do conteúdo; a descontinuidade, por sua vez, se manifesta na expressão nos espaços onde há curvas

formadas por vários indivíduos, é homologada à categoria de alteridade no plano do conteúdo:



Na sintaxe do mapa do palco há também uma continuidade espaço-temporal na forma da expressão, da esquerda para a direita o “peso” vai se intensificando:



Há oposição entre continuidade e descontinuidade, algo que pode ser visto também na canção, sendo que, na canção, a oposição se constrói no tempo (início vs fim/ antes vs depois), enquanto, no palco, no espaço (direita vs esquerda). Na canção, a melodia começa suave e se intensifica com o acompanhamento harmônico do violão, que por sua vez se intensifica ainda mais com o coro e, por fim, a intensificação atinge seu ápice na profusão instrumental do quarteto. Conforme avança, fica mais dissonante, mais intrincada e, por isso, mais pesada. Além disso, o fato de os músicos do quarteto estarem sentados contribui significativamente para essa impressão, como se a força gravitacional fosse maior naquele canto do palco.

Para o telespectador, evidentemente, não há cores, tudo aparece em preto, branco e diversos tons de cinza, o que produz determinados efeitos de sentido. No entanto, a relação entre os co-interlocutores (os músicos de “Ponteio” e a plateia) tem, como já vimos, grande influência em quem vê o festival pela TV. Por isso, convém realizarmos uma breve descrição de como a plateia foi afetada pelas cores presentes no palco. Na categoria cromática, a continuidade parece se desenvolver a partir das vestimentas, em uma gradação que vai do colorido ao monocromático. As cores são as seguintes, Edu Lobo veste paletó e calças cinza claro, camisa gola rolê preta e sapatos pretos. Marília Medalha veste um vestido longo em tons de salmão. O Conjunto Momento Quatro veste paletós e calças em cinza escuro e camisas pretas (os quatro integrantes). No Quarteto Novo, Airto Moreira e Theo Barros vestem paletós e calças pretos, camisas brancas e

gravatas pretas; Heraldo do Monte veste uma camisa de gola polo cinza, Hermeto Pascoal veste uma camisa branca. A continuidade se dá por um fator espacial de condensação, a cor quente do vestido ocupa mais espaço, já que ela se expande, os tons monocromáticos tendem a se contrair, pois elas se condensam (GOETHE, 2011), no entanto, trata-se mais de um efeito psicológico que físico. Podemos aqui confirmar nossas associações: a continuidade se manifesta na expressão nos espaços onde há um só componente e é homologada à categoria de identidade no plano do conteúdo, a única peça colorida, o vestido de Marília Medalha, confere um traço semântico de alteridade, já que ela se destaca dos demais músicos; enquanto a descontinuidade se manifesta na expressão, nas vestimentas sem cores do agrupamento de indivíduos e é homologada à categoria de identidade no plano do conteúdo. A descontinuidade cromática no Quarteto Novo é aparente quando alterna entre cinza, preto e branco:



Em um plano cromático geral do mapa do palco:



Já o telespectador via o seguinte plano:



O que gera um efeito relativamente similar, quando comparado ao da plateia. Não há como saber se, apesar da única cor presente não ser precisamente distinguível, o telespectador acostumado com os bloqueios tecnológicos de sua época podia fazer uma ideia do tom aproximado, com base na frequência de cinza⁹⁷. No entanto, constantemente a narradora (apresentadora Cidinha Campos) descrevia as cores dos vestidos das cantoras que passavam pelo palco.

Dois minutos após a entrada dos músicos, e após os 26 segundos de introdução e silêncio da plateia, as vozes entram na música com a melodia dando lugar às ovações e

⁹⁷ Tal constatação, de cunho cognitivo-sensorial, mereceria uma pesquisa à parte, pois ainda que não houvesse tal percepção cromática a nível consciente, nada garante que inconscientemente não haja.

palmas do público, o que mostra a plateia como um ator adjuvante, compenetrado, auxiliando o programa de fazer dos actantes Edu Lobo e Marília Medalha, a sanção eufórica causa um efeito de sentido de aprovação.

Na passagem da primeira para a segunda estrofe, as palmas passam a acompanhar o ritmo da bateria, participando ativamente da performance musical, deixando provisoriamente seu papel de destinador julgador. No refrão, a participação da plateia se intensifica, todos cantam o refrão da canção com intensidade, operando uma mudança de estado de alma nos actantes no palco, aumentando sua potência de agir. No interlúdio que marca a passagem do refrão para uma nova estrofe, as palmas voltam a marcar o tempo junto à bateria.

A interpretação dos cantores também é sincrética, além da voz, há uma interpretação gestual por meio da fisionomia e da postura corporal. Quando enuncia “tinha um que jurou me quebrar”, Edu Lobo esboça uma expressão fisionômica que sugere ressentimento: franzindo as sobrancelhas e fechando os olhos, fazendo simultaneamente um sinal negativo com a cabeça. Ao enunciar os versos “jogaram a viola no mundo/ mas fui lá no fundo buscar/ se eu tomo a viola ponteio...”, a cantora esboça um pequeno sorriso, mantém a postura ereta e realiza um gesto enérgico com a mão direita, abrindo e fechando-a com força, buscando um efeito de sentido de ufanismo, um investimento passional que lhe garante um poder fazer por meio da potência. É quando entra o refrão novamente que a cantora estende o braço direito para cima e para a plateia em um gesto que busca um efeito de sentido de inclusão, realizando um percurso manipulativo de sedução, já que se dá por um juízo positivo que busca a continuidade da performance a partir do incentivo. O gesto é refeito no refrão, mas, dessa vez o braço da cantora fica apontado para a plateia que canta junto:



Figura 14 - captura de tela. Marília Medalha canta “Ponteio”

O percurso de contágio tensivo entre a troca passional de potência do fazer é tão clara entre a cantora e a plateia que a câmera constantemente foca a actante do palco de costas para o canto direito, buscando um efeito de sentido de que a figura de Marília Medalha é o limite do espaço, o fato de ela estar sempre de frente para a esquerda sugere que a plateia é o início desse percurso. No último refrão a plateia esboça uma sanção positiva ainda mais forte, intensificando a força dos aplausos, ao que a cantora responde esboçando um relaxamento, dançando e sorrindo:



Figura 15 - captura de tela. Marília Medalha canta “Ponteio”

A câmera foca na plateia extasiada, que marca um saber fazer por parte da cantora, que conquista totalmente a plateia em seu fazer manipulativo. O mesmo relaxamento é visto por parte de outros actantes no palco, Edu Lobo sorri, e o Momento Quatro dança e bate palmas marcando o tempo do ponteio de viola.

Em entrevista ao documentário *Uma noite em 67* (2010), Marília Medalha diz que:

O público era uma autoridade. Ele sabia o que queria, então, eles assistiam o nosso show e nós assistíamos o show deles... Porque eles eram um show também. A forma de participar... de um programa ao vivo, em preto e branco, tudo na nossa cara, não tinha nenhum artifício... Era a música que era da gente, a timidez da gente, enfim.

Ao passo que Edu Lobo diz (2010):

Marília, ou a gente tá ferrado ou a gente vai se dá muito bem, porque tava uma loucura no auditório, todo mundo pirando, entendeu... um violão foi jogado, as pessoas histéricas e eu falei “ou a gente muda isso aí ou a gente vai junto”... né? Cê num sabe... e aí deu uma volta, foi legal quando a gente entrou, então, assim, sensação de que ia funcionar mesmo.



Figura 16 - captura de tela. Edu Lobo e Marília Medalha cantam Ponteio

No final da canção, o relaxamento anula ao máximo a retenção dos músicos contagiados pela sanção da plateia.

Se considerarmos toda a participação da plateia no festival, podemos classificá-la como uma identidade que se transforma continuamente, levando em conta as três

apresentações até agora, as ações da plateia podem se constituir como um percurso fechado, já que dispõe de uma liberdade de ação que se manifesta em atitudes e não em um papel restrito. Porém, quem assiste às apresentações separadamente pode entender que se trata de um percurso fechado. No caso de “Ponteio”, a identidade fechada do actante (no plano figurativo o ator plateia) se restringe a um papel actancial, a estereotípica multidão de fãs de determinado músico, que funciona como um objeto modal do sujeito. Se assistirmos isoladamente à apresentação de “Domingo no Parque”, por exemplo, nos deparamos com uma outra identidade fechada que constitui o actante que controla a ação, cujo modo de participação coloca um obstáculo à conjunção entre sujeito e objeto.

No que diz respeito àquilo que é nosso foco de pesquisa, a apresentação da canção “Ponteio” apresenta alguns problemas interessantes para nossa reflexão: a letra traz um niilismo, uma reatividade, enquanto foca nos aspectos negativos. A força reativa de “Ponteio” parece ser uma força que já foi ativa e se tornou reativa com a disjunção, com a própria potência se voltando contra si mesma, os indícios dessa transformação são:

- Ao invés da afirmação de si, a negação do outro (o regime despótico militar).
- A afirmação de uma conjunção com a própria potência no passado.
- A atribuição da falta que se manifesta na necessidade de um objeto modal externo a si (a viola) para recuperar a potência perdida (cantar), um valor superior à própria afirmação do novo que destruiria por si só a interdição operada pela repressão.
- Não há uma tentativa de autodestruição ativa que visa a uma transvaloração, já que o sujeito se apega na esperança.
- O apego aos afetos biopolíticos disfóricos que negam o ser para agir conforme um fazer, o que equivale à negação do querer e a submissão do dever.

O apego ao dever e a vontade de nada se manifesta por meio da conjunção da expressão musical com as normas do gênero em que se insere (no caso o baião), com a tradição a ele culturalmente atribuída, como uma forma de obediência às tradições vigentes. Além disso, a música parece ser regida por um regime de triagem, um baião puro, legitimamente brasileiro, executado com instrumentos típicos. O engajamento com as formas vigentes caracterizava uma estratégia da CPC (Centro Popular de Cultura),

organizada pela UNE (União Nacional dos Estudantes), de fazer uso de ritmos e outras linguagens populares no intuito de facilitar a comunicação política com a população, o que é no mínimo interessante em termos éticos, já que há um paradoxal “pacto” com a produção mercadológica de um festival televisivo, com evidentes fins de lucro privado.

No âmbito audiovisual vemos a participação da plateia como um corpo que emite afecções necessárias para o aumento de potência e para a continuidade do espetáculo, o que não indica uma necessidade prévia, mas também indica ser uma condição necessária para o aumento de potência de agir, caracterizando uma condição não imanente.

4.2. Engrenagem = “gangrenagem”

“Roda Viva” foi composta para ser tema da peça homônima. A peça *Roda Viva* foi a primeira obra teatral escrita por Chico Buarque. O texto de 67 é focado nas linhas de força que constituem o regime governamental da época, principalmente nas restrições enunciativas e de visibilidade impostas pela ditadura militar. O enredo dessa peça, uma comédia musical, trata de um cantor popular chamado Benedito Silva que teve que se submeter às condições impostas pelo crescimento de uma nova mídia, a televisão. Benedito Silva teve que mudar seu nome para “Ben Silver” e, posteriormente para “Benedito Lampião”, a perda do nome próprio equivale aos prejuízos identitários e éticos advindos do ato de “se vender” para permanecer na mídia. O grande diretor da época, o tropicalista, José Celso Martinez Corrêa, produziu um espetáculo que a crítica teatral não aceitou muito bem, devido à incompatibilidade entre a obra do anárquico diretor e o comportado compositor. A bilheteria foi ótima, não poderia ser diferente, já que os dois nomes envolvidos fariam sucesso em qualquer situação.

A peça estreou no Rio de Janeiro, no Teatro Princesa Isabel, dia 15 de Janeiro de 1968, mais de dois meses depois do festival, o fato de a música tema já ser conhecida pelo público contribuiu, sem dúvidas, para o sucesso de bilheteria. Chico escreveu outras peças de sucesso, como *Calabar* (com Ruy Guerra, 1973), *Gota d'Água* (com Paulo Pontes, 1975), *Ópera do Malandro* (1978) e *O grande circo místico* (com Edu Lobo, 1983).

Em entrevista ao documentário *Uma noite em 67* (2010), Chico Buarque nos fala de uma correlação entre ele e Benedito Silva:

Roda viva é um pouco sobre isso, sobre o sucesso, sobre essa coisa da televisão, do IBOP (?), tinha um personagem que eu conheci ali... na...

da... A banda, com A banda eu conheci esse mundo, né... E esse que eles chamam de mundo das celebridades, só que não eram celebridades de ator, eram todos artistas e tal, mas era uma super exposição e começava aquela coisa toda e a revistinha de fofoca e todo mundo novo que... Pra mim era absolutamente novo. Muito violento e tal.

A peça era uma paródia da própria situação vivida pelo compositor. Sua carreira posterior nos dá amostra disso, pois, devido à censura imposta pela “página infeliz da nossa história” (BUARQUE, 1984), o compositor teve que adotar vários pseudônimos para que suas canções não fossem barradas, “Julinho de Adelaide” foi o mais famoso deles.

O AI-5 entraria em vigor a qualquer momento, acabou sendo em 68, quando o teatro foi invadido duas vezes, em São Paulo e em Porto Alegre, os atores foram agredidos, mas em 67, quando a canção foi composta, o militarismo e paramilitarismo já estavam mais que preparados para intervir nesse tipo de manifestação artística e o terror já estava instalado no Brasil desde aquela fatídica madrugada em 64.

Na versão para a peça, a canção não contava com um grande auxílio de que dispunha no festival, o arranjo vocal composto por Magro Waghbi e cantado pelo MPB4. O grupo montado em 1964, na cidade de Niterói, por quatro jovens estudantes filiados à UNE, já havia gravado, até aquele momento, 4 LPs: *Samba bem* (1964), *Samba Lamento* (1965), *MPB4* (1966) e *MPB4* (1967). O arranjo era elaborado e complexo e, sem dúvidas, enriqueceu consideravelmente a canção que já trazia consigo esse potencial.

Depois do grande sucesso de “A Banda”, considerada pela crítica como uma música medíocre, “Roda Viva” mostrava que o autor da canção também fazia canções condizentes com as exigências estético-políticas do público estudantil.

4.2.1. Análise da letra

Tem dias que a gente se sente

Como quem partiu ou morreu

A gente estancou de repente

Ou foi o mundo então que cresceu

A gente quer ter voz ativa

No nosso destino mandar

Mas eis que chega a roda-viva

E carrega o destino pra lá

*Roda mundo, roda-gigante
Roda-moinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração*

*A gente vai contra a corrente
Até não poder resistir
Na volta do barco é que sente
O quanto deixou de cumprir
Faz tempo que a gente cultiva
A mais linda roseira que há
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega a roseira pra lá.)
Roda mundo, roda-gigante
Roda-moinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração*

*A roda da saia, a mulata
Não quer mais rodar, não senhor
Não posso fazer serenata
A roda de samba acabou
A gente toma a iniciativa
Viola na rua, a cantar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega a viola pra lá*

*Roda mundo, roda-gigante
Roda-moinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração*

O samba, a viola, a roseira

*Um dia a fogueira queimou
Foi tudo ilusão passageira
Que a brisa primeira levou
No peito a saudade cativa
Faz força pro tempo parar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega a saudade pra lá*

*Roda mundo, roda-gigante
Roda-moinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração*

Os dêiticos enunciativos aparecem na letra de uma forma não muito convencional. A forma “a gente” é um dêitico actancial e “tem dias” um dêitico temporal. “A gente” é um dêitico que constitui um nós, não se trata de um “eu” multiplicado, mas de um “eu” “dilatado”, é um plural inclusivo: “eu” + “vós” (ou eu + tu), já que se refere a uma pessoa apresentando, assim, uma função semântica de sujeito, não apresenta qualquer flexão de número, no âmbito morfológico pode ser visto como uma terceira pessoa e depende totalmente do contexto da enunciação para ser classificado⁹⁸. Há aqui uma dupla possibilidade de interpretação e análise: se o valor da forma plural feminina, no caso da letra, é de um “eu” que se disfarça na forma de uma variante informal para causar um efeito de sentido de “impessoalidade”, trata-se de uma embragem; se o que ocorre é uma dilatação do “eu” em “nós” (eu + vós), o sujeito é interpelado a não se pronunciar como sujeito exclusivo e único do discurso, devido ao contexto sócio-histórico que o atravessa, indicando uma debreagem actancial enunciativa.

Já o dêitico temporal “tem dias” indica circunstâncias iterativas em que um evento ocorre frequentemente em tempos não previstos. Se o momento de referência não é limitado por um contexto específico, como é o caso, trata-se de um presente iterativo, que tem valor de “agora” (indicado pelo estado passional do narrador, ou do eu lírico da

⁹⁸ Por exemplo: “a gente já passou por aqui” é diferente de “a gente que já passou por aqui” se no primeiro caso eu+tu tiver realmente passado por ali, ou seja, se o enunciado tiver valor de verdade (em termos pragmáticos). Porém o segundo enunciado pode se referir tanto a um eu+tu que no passado passou pelo espaço referido, quanto a um eles que passou nesse mesmo espaço em um tempo passado.

canção). Além disso, os verbos no presente do indicativo “sente”, “partiu”, “morreu”, “deixou”, etc., também indicam uma debreagem temporal enunciativa.

A enunciação gera um efeito de sentido de que o discurso não é enunciado a partir de uma tomada de posição, mas a partir de uma diluição da carga que acompanha o discurso, seja como uma divisão das paixões que o acompanha, seja como uma convicção democrática de estar em conjunção com o querer da multidão que enuncia em consonância com esse mesmo sujeito, seja como um apagamento da própria singularidade que o homogeneiza, inserindo-o em uma massa uniforme. Porém, sabemos que se trata de uma posição interoceptiva que se solidariza com outros sujeitos que são atravessados por uma mesma força coerciva.

Sendo assim, a sintaxe discursiva nos revela um esquema tensivo de amplificação, já que o aumento da intensidade junto ao desdobramento da extensão opera uma tensão tanto afetiva quanto cognitiva. Alguns enunciados refletem, de maneira bem explícita, o estado de alma do sujeito: “a gente se sente como quem partiu ou morreu”, “a mais linda roseira que há” e “faz força pro tempo parar”. Lembrando que não se trata de exagero, mas de ênfase. A tristeza vai tomando mais força conforme as figuras mais abstratas como “destino” vão se transformando em figuras mais concretas como “roseira” e “viola”, até chegar em uma paixão na última estrofe: “saudade”. Como se o corpóreo, o tátil, fosse aos poucos levado e só restasse o ideal, o metafísico, o nebuloso. Além disso, enquanto o destino almeja um futuro e a saudade sente a falta do passado, a viola e a roseira são objetos de uso, do agora, são a concentricidade daquilo que a roda viva leva.

A cólera do Estado despótico toma o sujeito de fora para dentro, conforme ela se amplifica, agrava o estado de alma do actante mínimo que enuncia. Trata-se de uma espécie de cólera que governa as emoções e as atitudes do sujeito, quando bloqueia sua capacidade de afetar e ser afetado. Não se trata de um sujeito colérico, mas de um sujeito esgotado por uma cólera transcendente que o ataca de “fora”.

O esquema narrativo tem por base a falta, trata-se de um objeto do qual o sujeito está disjunto por meio de uma mudança de estado que caracteriza um programa de privação (mais eis que chega a roda viva e carrega *x* pra lá). O objeto valor é discursivizado a partir das figuras “destino”, “roseira”, “viola” e “saudade”. É uma narrativa da degradação, já que não há uma busca devido à impotência total do sujeito tomado pelo niilismo, não se trata de uma vontade de nada, mas uma aproximação gradual a um nada de vontade, tudo lhe escapa das mãos fracas. O que parece ser uma atenuação é, na verdade, um processo de intensificação que amplia de maneira negativa o produto

das afecções que o sujeito sofre. A plenitude opressora levou até mesmo “a saudade pra lá”. O campo de presença é saturado pela violência e pelas presenças destrutivas, mas ainda há o mínimo de força que mantém o lamento, a visada e a apreensão. A roda viva leva cada um dos objetos com que o sujeito entra em conjunção (até mesmo sua conjunção com o sentimento de falta), tornando esse sujeito átono.

A degradação provocada pelas forças opressoras é evidente nos versos:

*O samba, a viola, a roseira,
Um dia a fogueira queimou,
Foi tudo ilusão passageira
Que a brisa primeira levou...*

As figuras que discursivizam o objeto perderam o valor.

É um niilismo passivo, esgota-se toda a força, toda a potência do sujeito cada vez mais doente. Logo mais vamos tratar do afeto que consome o sujeito.

Há uma relação contratual que divide programa e contraprograma em uma polêmica violenta, o sujeito e o antissujeito assumem diferentes posições e identidades que parecem anular qualquer possibilidade de coabitação. A resolução do antagonismo se dá a partir do momento em que o antissujeito domina o sujeito. A presença negativa do antissujeito é mais forte porque é ativa.

O pivô passional é figurativizado no nível discursivo pela “roda viva”, que “chega” e transforma a presença.

Se há relações tensivas e determinações modais, como explicitadas acima, há a paixão do sujeito que obedece a essas modulações, por um lado, que exponenciam a intensidade e a quantidade dos afetos que atravessam o sujeito e, por outro, constituem suas modulações tensivas. O sujeito enuncia acerca da catástrofe operada pela força antagonista (a “roda viva”), expondo a função da intensidade decorrente de um acontecimento ao qual ele atribui um valor axiológico totalmente disfórico que produz a paixão que adocece o afeto: o esgotamento.

O esgotamento é descrito por Pelbart (2017) como um afeto que decorre do fechamento dos modos de vida no interior da sociedade, rebaixando a potência de ser e de agir. O corpo é submetido a um estágio de profunda letargia (“a roda de samba acabou”), trata-se também de um forte afeto biopolítico, já que a força antagonista estatal necessita do cansaço do sujeito para continuar se intensificando. Quanto mais a extensidade regente “carrega” os objetos a que o sujeito atribui valor eufórico “pra lá” maior é a intensidade afetiva do esgotamento e mais intensa também se torna a cólera que

move essa força antagonista⁹⁹. O sujeito vai sendo anulado. Conforme a intensidade tende à nulidade (falta do desejo, do engajamento afetivo, sujeito átono), a extensidade também se fecha, pois os objetos vão sendo retirados do campo do sujeito. Ao mesmo tempo, ocorre a amplificação do antissujeito, que, como um terrível buraco negro, vai se intensificando e “engolindo” tudo a sua volta. Seu campo de presença vai crescendo, quanto mais intensidade, mais extensidade. O esgotado se prostra em completo desamparo, por isso sua identidade modal se constitui de um não querer fazer e um não poder fazer. A confissão do esgotamento aparece explícita no verso: “a gente estancou de repente”.

O efeito passional advém das modalidades e da associação tensiva entre as entidades, em uma correlação entre intensidade e extensidade. Sabemos que o campo de presença é partilhado por identidades distintas cujo contágio passional determina a ação dos expoentes e dos moduladores em uma interação tensiva.

O poder do antissujeito suscita o não poder do sujeito, quanto mais o antissujeito pode, mais o sujeito não pode, é a fórmula modal da inibição do sujeito. Acontece que o esgotado é um correlato factual daquilo que Fontanille descreve como “resignado” (2007, p. 181), não é que não haja um querer, mas esse tímido querer é sufocado pela força de seu dever adotado a partir de uma inversão de hierarquia. Ou seja, ele desiste porque sabe que é muito difícil tornar esse querer real, por isso o mantém perpetuamente na virtualidade.

Se olharmos para as dimensões pragmática e cognitiva da letra, vemos que o sujeito está em conjunção com o saber fazer, no enunciado seguinte temos um bom exemplo:

*A gente toma a iniciativa
Viola na rua a cantar*

Atribui-se à ação ir à “rua a cantar” a chave para conseguir a liberdade junto ao seu povo (“a gente”), porém está em disjunção com o poder fazer:

*Mas eis que chega a roda viva
E carrega a viola pra lá*

⁹⁹ Em Deleuze (1976) vemos que o niilismo passivo é o niilismo do “último dos homens” (NIETZSCHE, 2011), ele se difere do niilismo reativo (que identificamos em Ponteio) e do niilismo negativo no sentido de que prefere um nada de vontade a uma vontade de nada e no sentido de que o sujeito não tem potência o suficiente para se autodestruir.

Algo típico do período, porém o saber aqui é só um crer-saber, já que “é relacionado ao mesmo tempo com outros objetos e com outros sujeitos” (FONTANILLE, 2007, p. 227). A figura da viola discursiviza um objeto transcendente cuja falta impossibilita a “liberdade”, assim como vimos em “Ponteio”. Nas canções “Domingo no Parque” e “Alegria alegria”, a liberdade é imanente ao ser. As duas formas saber e poder se relacionam em duas diferentes dimensões de organização do sentido: a dimensão do poder controla a dimensão do saber segundo as disposições das linhas de força. Sendo assim, a renúncia da liberdade se deve à incompletude da competência de dobrar as linhas de força para si, essa incompletude se dá porque o sujeito foi irreversivelmente afetado por um objeto modal do antissujeito, um objeto metasemiótico, o afeto disfórico que lhe suga a potência de agir. A intensificação do poder também intensifica a impotência e a intensificação da impotência também intensifica o poder.

4.2.2. Do semissimbolismo na letra

A repetição da palavra “roda”, que semanticamente corresponde à rotina pós-catástrofe circular que “leva” tudo “pra lá”, é também um movimento semissimbólico, uma roda sempre está em repetição circular, um movimento fechado, uma continuação da parada, já que nada de novo pode gerar um relaxamento ou uma emissão.

A forma fixa do poema traz as seguintes características:

- Versos octossílabos;
- Tônicas na segunda, quinta e oitava sílabas;
- Quatro estrofes de oito versos e seis refrãos de quatro versos.

O espaço de organização da rede táxica funciona como um ícone, já que uma roda é “desenhada” primeiramente a partir dos seguintes elementos:

- As tônicas estando nas sílabas 2, 5 e 8 constituem uma rotação simétrica, pois sempre há uma nona sílaba átona que se junta fonologicamente à primeira sílaba, formando um constante e monótono ritmo ternário ascendente;
- Há também uma simetria entre os 64 versos das 8 estrofes, são oito sílabas no verso e oito versos nas estrofes;
- Nos refrãos temos 56 sílabas, em 7 séries de 4 versos o espaço que sobra é de 1 verso de 8 sílabas;

- As rimas das estrofes A B A B C D também sugerem uma progressão típica de uma roda, no refrão a rima corresponde a A B A B caindo em C na estrofe seguinte.

A apreensão “impressiva” (FONTANILLE, 2007) do ritmo é o que sinaliza a potencialidade dessa forma circular, ela nos permite apreender os contrastes entre átono e tônico.

A forma fonológica e as formas semânticas apresentam uma correlação de acordo com a estratégia criada pelo poeta, como não poderia ser diferente. Os fonemas nasais e os fricativos se opõem de acordo com as estratégias de antítese e anáfora geradas pela repetição de gente e roda. Há também os fonemas nasais que quase sempre têm uma correlação semântica com conteúdos de continuidade. As vogais nasais /ẽ/ e /ã/ se opõem a /r/.

Sendo assim, a forma da expressão se correlaciona à forma do conteúdo como: nasal equivale à descontinuidade/remissividade e fricativa à continuidade/emissividade. Afinal, como vimos no tópico anterior, a “roda” é ativa e a “gente” é passiva.

A reiteração é um recurso bastante explorado pelo poeta. A repetição literal de termos isolados e até mesmo de segmentos maiores, como pequenas orações, é um recurso importante. A anáfora é a figura de sintaxe responsável pelo efeito de circularidade no refrão, o termo “roda” (seja como verbo no indicativo presente ou como nome comum singular feminino: “roda-gigante”) inicia as quatro orações iniciais.

O adjetivo “gigante” com sua nasal prolongada na segunda sílaba acentua a sequência. O nome “roda” é substituído pelo verbo “rodou” e em seguida pelo nome comum feminino plural “voltas”. A substituição de “roda” (no presente pontual) por “rodou” (verbo no passado do presente) indica a própria retomada em si, concretizando, na estrutura sintática (expressão), a ação do tempo referida (conteúdo) na canção. Os termos “roda”, “rodou” e “voltas” conotam diferentes sentidos:

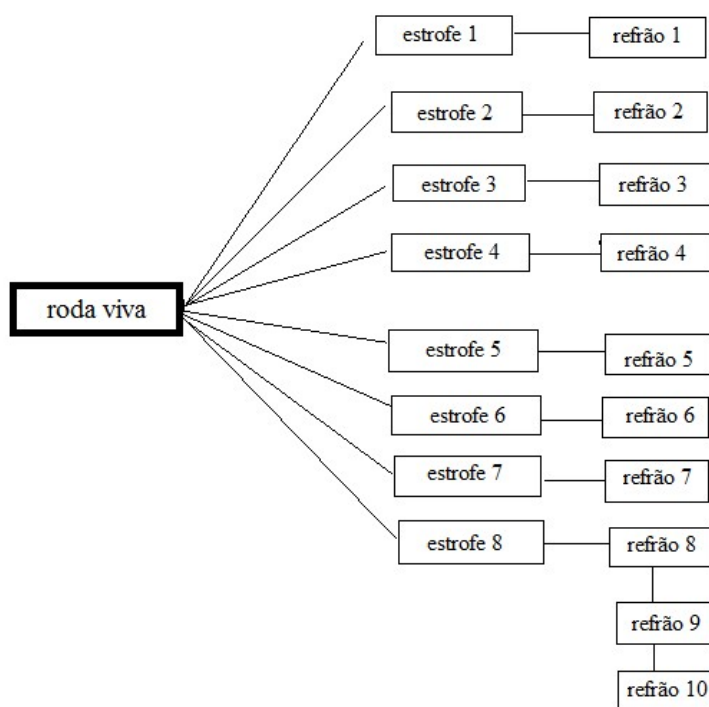
- 1) Roda: a) objeto circular (dispositivo, disco, prato); b) giro feito por um ser animado ou inanimado (pessoa ou coisa).
- 2) Rodou: a) ato de fazer algo girar em volta de si ou ao redor de qualquer outro corpo animado ou inanimado; b) vaguear sem destino definido; c) mover-se ao redor de um eixo;
- 3) Voltas: a) efeito de voltar-se; b) passeio c) curva ou desvio em um caminho entre um ponto *a* e um ponto *b*; d) devolução, troco, vingança.

O conteúdo é conotativo e tem por base a substância da expressão denotativa, já que as formas da expressão (e.g. 1, 2 e 3) não se alteram. No caso de “o tempo rodou num instante nas voltas do meu coração”, vemos um conotador estético simples, baseado em formas do conteúdo denotativas, já que é evidente o sentido figurado e metafórico.

Há pouco a dizer sobre as relações semissimbólicas na canção. Afinal, trata-se de uma estrutura simples, que se repete, em seus objetivos. Nem por isso, deixa de haver uma grande complexidade musical, nas camadas que recobrem essa estrutura simples, se a ideia geral é uma roda que gira engolindo tudo a sua volta, como um buraco negro, nada indica que toda a matéria engolida por esse buraco negro seja constituída por partículas simples e elementares, mas ainda assim, ele é só um acidente gravitacional que a tudo engole numa gigantesca catástrofe. Vamos agora à exploração dessa complexidade musical da qual nos referimos.

4.2.3. Harmonia e melodia

“Roda viva” é um típico samba, um samba como “deve ser”, com regularidades características do gênero. Na macroforma podemos dividir a canção em oito seções, tendo por tema a “roda viva”:



Como vimos no tópico anterior, cada estrofe tem uma letra diferente e todos os refrãos têm a mesma letra, o que causa um efeito de sentido figurativo da repetição do movimento da roda. A letra muda em cada estrofe gerando o movimento, mas sua estrutura não muda. Há uma estrutura preparatória, a introdução, que se difere das estrofes e do refrão em alguns aspectos. Não há elementos de passagem de uma seção para outra, a não ser por elementos de intensidade, o que causa um efeito de sentido de fluidez.

Além disso, o equilíbrio estrutural observável na macroforma é perfeito, já que é dividido em partes iguais e há uma simetria nos dois refrãos excedentes que equivalem a uma estrofe: 4 versos do refrão 9 + 4 versos do refrão 10 = 8 versos de uma estrofe. Isso marca uma modalização pelo dever, afinal, a peça é estruturalmente “bem comportada”. O equilíbrio também indica um saber fazer.

O samba normalmente pode apresentar duas diferentes configurações rítmicas:

- 1) Na fórmula de compasso 4/4, o baixo soa duas vezes por compasso, na segunda e quarta unidades de tempo, os acordes soam nas quatro unidades.
- 2) O violão faz um dedilhado que simula um pandeiro, o baixo é seguido das três notas do acorde em ritmo mais acelerado.
- 3) No tempo 2/4, o baixo soa duas vezes dentro do compasso e os acordes soam quatro vezes.

No caso de “Roda Viva”, é a terceira configuração que rege a canção. No andamento, temos 68 bpm, trata-se, portanto, de um *adagietto*. É bem mais lento que o andar humano representado pelo *andante*, aí há o efeito de um desequilíbrio emocional, o sujeito não consegue acompanhar a “roda”.

Os timbres, escolhidos como actantes do fazer musical, são típicos do samba: o violão, o tam-tam e o tamborim. Os três instrumentos marcam percussivamente o ritmo, para dar destaque às cinco vozes. Na orquestra, um contrabaixo e um piano auxiliam nos arranjos com uma participação tímida. As vozes apresentam diferentes timbres que se misturam, esses timbres são responsáveis pela maior parte do arranjo da canção. Cada elemento terá uma função específica.

A introdução começa com uma vocalização feita por um grupo de 4 vozes (MPB 4), o andamento do violão remete a uma valsa.



Na introdução, o violão entra com os acordes Em7(9), A7(13), D7M, D6, G#m7(5b), C#7, F#7, Bm7. A introdução é baseada na desaceleração, o enunciário se prepara para o que será dito, sentindo o andamento, o tom, etc. a célula rítmica é sincopada. Aqui se destacam o violão e as vozes, não há acompanhamento percussivo.

A cadência na introdução é uma sucessão de quintas (acordes de dominante), é uma cadência perfeita que gera um efeito de sentido de completude, de finalização e resolução. Essa cadência é mais um indício de que o sujeito está em conjunção com um saber fazer e é modalizado por um dever fazer.

Na melodia apresentada na introdução, as cinco vezes são dêiticos polifônicos vocativos, “a gente” (eu + vós). O tom da música é Bm (si menor), as notas apresentam leve variação da tessitura em um distanciamento curto, o mi no início está de acordo com a tônica do acorde de Em7(9) que o recobre, mi é a subdominante dominante em relação ao centro tonal si¹⁰⁰. Aqui há uma pequena imperfeição que se reflete no conteúdo como um imperfectivo suspenso, indicando que, temporalmente, a nostálgica melodia não está em conjunção com a realidade, nota-se pelo alongamento vocálico de certas notas. Trata-se nesse caso de um querer em contraste com um não poder. O ritmo na introdução é mais suave devido ao ritmo ternário descendente que remete a uma antiga valsa. Essa passagem indica que o sujeito tem saudades de outros tempos, quando a “roda viva” ainda não o havia privado da liberdade.

¹⁰⁰ Lembrando que se trata da escala de si menor: Si = tônica, Do# = supertônica, Ré = mediantes, Mi = subdominante, F# = dominante, Sol = sobredominante, Lá = sensível, já que na escala menor a mediantes (terça) deve ser menor.

Uma pequena pausa marca o fim da introdução. Em seguida, uma única voz começa a primeira estrofe:



Essa voz soa sozinha apenas no primeiro compasso, no segundo compasso quanto se canta a palavra “gente” as outras quatro vozes entram fazendo uma vocalização (pa-pa-pa—ra)¹⁰¹:



E a voz principal retoma:



As outras 4 vozes se juntam à voz principal nas últimas notas com a seguinte vocalização (“pa-pa-pa-paaa”):

¹⁰¹ Recorremos a uma transcrição do arranjo do próprio Magro Waghbi (BUARQUE, 1967).



Aqui estão os dois primeiros versos da primeira estrofe da canção. As cinco vozes juntas, figuração da alteridade (“a gente”), formam acordes nesse trecho no fim do primeiro verso: G (sol = tônica, si = mediantes, sol = tônica, ré = dominante), que soa três vezes; Bb (si bemol = tônica, ré = mediantes, si bemol, fá = dominante): G – G – Bb – G. Esses acordes formados pelas cinco melodias juntas formam uma cadência que vai de acordo com a melodia de uma das vozes, que canta sol, sol, si bemol, sol (“-te se sente”). É importante notar que é nesse momento que a melodia indica marcas de passionalidade, ocorre um distanciamento de um tom e meio do centro tonal e o alongamento vocálico na primeira sílaba de “sente”. O mesmo acontece no segundo verso na última sílaba de “morreu”, quando há um deslocamento ascendente de quatro tons. O sujeito dá ênfase ao fato de que ele se “sente” como quem “morreu”, indicando o afeto do esgotamento, que o consome, como vimos acima.

A inserção do coro, nesses fragmentos, aponta para um efeito de sentido de que o sujeito está em conjunção com seu povo, que também sente o mesmo afeto deteriorante. Essa segunda intervenção do quarteto de vozes tem um efeito interessante, como vimos, a voz principal realiza a frase em as seguintes notas:

- Si, si e fá# (fá sustenido é a quinta de si), já a segunda voz canta si, si e si bemol; si bemol em relação a fá é a quarta ou a subdominante;
- A terceira voz canta mi, mi e ré, mi é a subdominante de si (na voz principal) enquanto ré a sexta menor de fá#, que está presente em sua escala menor. Em relação ao si bemol (na segunda voz) ré é a terça, a mediantes.
- A quarta voz em progressão descendente lá, sol, fá (fá é mediantes de ré, na terceira voz).

- A quinta voz canta, mi, mi, mi.

Assim, a junção das 5 vozes nas sílabas “ou-mo” (de “ou morreu”) canta notas do campo harmônico de mi: a dominante (si), a tônica (mi) e a subdominante (lá) e sol (mediante), formando um acorde de mi maior, cuja nota mais alta é a tônica, trata-se de um traço de perfectividade, indicando a conjunção polifônica das vozes, um traço de alteridade. Na última sílaba, a sílaba alongada, as vozes formam um acorde de F#7, o mesmo que recobre as vozes na harmonia no momento em que as vozes soam. O acorde anterior feito pelas vozes (mi maior) é uma progressão possível, já que a harmonia estava em um acorde de G7, pois mi é mediante de sol.

A melodia do terceiro verso da canção apresenta características muito parecidas em relação à anterior.

Há uma profusão de vozes, uma série de contrapontos dissonantes¹⁰². A dissonância e a consonância podem ser opostas nas relações da diretividade da foria. Quando mais consonante maior o relaxamento, quanto mais há dissonância mais intensa a ordem da intensividade. Nas quatro vozes que entram a partir da palavra “estancou”, não há padrões aparentes nas notas paralelas, as sobreposições aqui parecem indicar um percurso muito mais sensível que inteligível, o arranjo está mais para o efeito de uma afecção que para uma estratégia pragmaticamente elaborada. Olhando de outra forma, a multiplicidade de vozes pode apresentar a diferença constitutiva da alteridade. Se não há

¹⁰² Podemos ouvir contrapontos dissonantes em Schoenberg e Rudhyar.

padrões pré-determinados nas notas que aparecem em paralelo, é porque há diferença dos afetos da “roda viva” em cada uma dessas vozes que, por si só, já são multiplicidades. Sendo assim, a dissonância na expressão está para a alteridade no conteúdo, assim como a alteridade está para a intensidade e a consonância está para identidade assim como a identidade está para a extensidade, pois a extensidade pode reger as vozes individuadas e narcísicas, porém a construção da alteridade pode, a partir da conjunção das diferenças, lutar contra a opressão operada pela atual configuração dos estados de coisas.

A melodia da voz principal apresenta uma ascendência de 4 tons na mesma palavra “estancou” em que as 4 outras vozes entram, além da ascendência que marca um grande distanciamento do centro tonal a outra marca de passionalidade, o prolongamento vocálico. A harmonia nesse trecho é constituída por acordes de Em7, A7 e DM7, lembramos que a inclusão do sétimo grau é a inclusão do grau sensível, uma dissonância que tem um efeito de sentido passional, “dolorido”. A dor na melodia é a tensão do afastamento da liberdade, “estancamento” é sinônimo de “esgotamento”, a dor de desistir da luta.

Na melodia, os intervalos menores (meio tom, 1 tom, depende da variação da tessitura na música) geram efeito de sentido de continuidade, enquanto os intervalos maiores geram um efeito de sentido de descontinuidade. O intervalo pode tanto corresponder a uma relação direta entre duas notas, quanto ao resultado da relação entre notas de uma frase inteira (DIETRICH, 2008). O salto em “estancou” (si – mi) é estabilizado na escala descendente que compõe o restante do trecho, já que, na última sílaba de cresceu, a melodia é resolvida no centro tonal. A orientação descendente revela um relaxamento depois de “ou”, já que a conjunção alternativa faz o foco passar para algo transcendente: “foi o mundo então que cresceu”.

	tensão	----->	relaxamento
intervalo	IV	x	V
orientação	ascendente	x	descendente
tessitura	agudo	x	grave
escanção	salto	x	frase
material verbal	a gente estancou de repente	ou	foi o mundo então que cresceu

O contraste entre concentração e expansão também ocorre no próximo trecho:

a - gen-te - quer ter - voz - a - ti - va
 a-gen-te-quer ter-voz - a - ti - va
 a-gen-te-quer ter-voz - ti - va
 a-gen-te-quer ter-voz - a - va

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: "no - nosso - des - ti - no - man - dar". The score is divided into two measures. In the first measure, all four voices sing "no - nosso - des". In the second measure, all four voices sing "ti - no - man - dar". The melody for all voices is identical, starting on a G4 note and moving up stepwise to a D5 note. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllable placement.

O salto ocorre no segundo compasso, em “ter voz ativa”, e a melodia se mantém no alto em “no nosso destino mandar”, a coletividade, figurativizada pelo quarteto de vozes, entra sem a presença do cantor. Essa coletividade apresenta uma disjunção com a autonomia, por meio do salto na tessitura do grave para o agudo.

É importante notar que a manifestação de um querer aparece nesse fragmento (“a gente quer ter voz ativa”), ainda que tímido, grave e relaxado, mais sob a forma de um relato que de uma reivindicação.

A coerência do arranjo vocal apresenta um padrão básico nos contrapontos nas notas paralelas, o que mostra o poder agindo sobre a parte mais passional do trecho. Fazemos um corte vertical na pauta acima:

- A primeira nota (mi) soa em conjunção com ré, o que também ocorre na segunda nota (mi). Ré é a sétima, o grau sensível de ré.
- A terceira nota também é um mi, agora ela soa junto a sua superdominante (sexta), o do.
- A três notas que seguem (também mi) soam junto a sua dominante (si), sua medianta (sol) e sua sexta (do), formando um acorde de ré com sexta, que se repete em seguida.
- Na sequência, ouvimos acorde de sol com quarta (ré, mi, dó, sol).
- Em seguida, ouvimos um acorde perfeito de fá (quinta, tônica, terça, tônica).

Aqui, somente o MPB 4 canta, Chico Buarque entra sozinho no verso seguinte, gerando o efeito de que ele soubesse a causa disso, respondendo à coletividade:



Não há grandes alterações de tessitura nos 3 primeiros compassos do trecho e, quando há, ocorre vagorosamente, no âmbito da frase e não do salto, também não há grandes prolongamentos nas sílabas. Isso significa que a voz está mais temática do que passional, como se fosse uma exposição mais racional do fato. A linha melódica começa cinco graus abaixo do centro tonal, indicando uma perfectividade, e aos poucos vai subindo, alcançando seu ápice na frase “carrega o destino pra lá”, no quarto compasso é que a palavra “lá” apresenta um prolongamento vocálico: o percurso aqui vai do relaxamento para a tensão gradativamente.

Aqui é o conector “e” que marca a mudança do estado de alma do sujeito:

	relaxamento	----->	tensão
intervalo	V	x	IV
orientação	descendente	x	ascendente
tessitura	grave	x	agudo
escanção	frase	x	frase
material verbal	mas eis que chega a roda viva	e	carrega o destino pra lá

A harmonia que recobre esses quatro últimos versos da estrofe é:

F#7 – B7 – Em7

A7 – D6

C#7 – F#7 (13) – Bm7

G7 – F7

No arranjo vocal que analisamos acima, identificamos que há acordes de tensão, várias notas soam simultaneamente indicando que, apesar de estar sujeito ao dever, o narrador não está de acordo com a ideia, ele quer traçar seu caminho, “mandar no próprio destino”. Ou seja, o sujeito está passionalmente em disjunção com o dispositivo governamental que rege seu “destino”, ele não aceita ser governado por esse dispositivo específico, suas crenças se baseiam em valores incompatíveis com a do governo em questão, apesar do ascetismo compartilhado. Podemos dizer que, olhando para os modos

de existência, a disjunção é virtual e a conjunção é real (a primeira é esperada pelo sujeito e a segunda é forçada a ele).

A explicação musical para esse trecho do arranjo é a sobreposição de acordes (D – F – G) segundo a harmonia quartal¹⁰³ em acordes alterados, sobrepondo as quartas a partir do sétimo grau da escala, por isso o acorde de Bm7 e D soam juntos, os acordes de G e F formados pelas vozes paralelas correspondem a G7 e F7, tocados pelo violão.

Já nos últimos dois versos, a voz está em conjunção com os acordes, explorando abundantemente o sétimo grau da escala, mostrando a dor advinda dessa conjunção.

O primeiro refrão traz uma participação mais tímida do quarteto de vozes, dando destaque a voz principal. Nesse trecho a partitura mostra com uma intensificação ora por saltos, ora gradativa, a partir da frase ascendente que vai do grave para o agudo. Voltando ao percurso inverso do agudo para o grave, se resolvendo no centro tonal.

Podemos ver três saltos: no começo do primeiro compasso da série, no final do segundo compasso e no final do terceiro. Esses saltos correspondem às palavras “mundo”, “gigante” e “pião”, são os objetos passivos, afetados pelo poder fazer da “roda”.

ão o tempo rodou num ins
tan
te
gante roda moin
nho roda pi
mun do roda gi
roda

¹⁰³ A harmonia quartal é um recurso muito explorado no jazz, principalmente no bebop, ela consiste em uma sobreposição de quartas e quintas que funcionam como uma alternativa para a tradicional sobreposição de terças maiores e menores que vimos no capítulo 2. Músicos como McCoy Tyner, pianista de John Coltrane é famoso no meio jazzístico por usar esse recurso, ouvir “Giant Steps” de Coltrane.

nas voltas do
meu co
ra
ção

A “roda” indica ação, ela age sobre os nomes comuns. Essa ênfase nos objetos passivos indica uma identificação do sujeito, também passivo à ação da roda. O movimento do refrão é circular como a roda, ele começa indo do grave para o agudo, atinge seu pico no que constitui todo o quinto compasso e começa uma decida gradativa ao centro tonal a partir do sexto compasso. Trata-se de uma volta completa por um círculo:

relaxamento → *tensão* → *relaxamento*

Ocorre uma iconização do que diz a letra: “nas voltas do meu coração”. Esse “tempo” que roda nas voltas do coração não é o *Kairós* de que nos fala Heidegger¹⁰⁴, é *Cronos* que devora seus filhos consumindo o que existe, pois o sujeito compara o fazer da roda ao fazer das leis da natureza (“mundo”, “moinho”, “pião”).

Quanto à tímida participação do coro nesse primeiro refrão, conta, nos compassos 2, 3, 4 e 5 do trecho somente com uma das vozes que faz contraponto com a voz principal, seguindo as mesmas notas da marcação do baixo, porém, em um tom mais agudo. A partir do sexto compasso do fragmento entram as outras 3 vozes com vocalizações que servem de base às palavras “num instante” e “coração”.

¹⁰⁴ Afetos que não se baseiam no acontecimento, afetos pré-programados são rotineiros e por isso dificilmente constituirão um encontro resultante no prazer, o *kairós* é o momento propício e não o momento planejado: ele está sempre em relação tensiva com o *chronos*, *kairós* é a intensidade no tempo, ou seja, é qualitativo, não quantitativo, o acontecimento (HEIDDEGER, 2005). Na mitologia grega, Kairós, filho de Zeus e Tyche, era tão rápido que não podia ser agarrado, a não ser por Atena (a inteligência), Eros (o amor) e Dionísio (o ímpeto).

Ao soar a palavra “instante”, as vocalizações paralelas do quarteto são construídas segundo as notas que estão no campo harmônico do acorde D7(9) realizado pelo violão nesse momento: do (sensível), fá (mediante), dó, fá; si (superdominante), mi (nona), do, ré (tônica); sol (subdominante), ré, si, mi. Ou seja, as vozes concordam com o que está sendo dito, o enunciador está em consonância com a população oprimida.

Na estrofe seguinte, harmonia e melodia se repetem, porém com uma alteração: o MPB4 faz a melodia principal e Chico Buarque faz as vocalizações:

a-gente-vai - contra'a corren- te - a-té-não-po-der-re-sis-tir
 a-gente-vai - contra'a corren- te - a-té-não-po-der-re-sis-tir
 a-gente-vai - contra'a corren- te-a -té-não-po- der-re-sis- tir
 der- re-sis - tir

na-vol-ta -do - bar-co'é-que sente -o quanto dei-xou-de cum-prir
 na-vol-ta -do - bar-co é-que sente -o quanto dei-xou-de cum-prir
 na-vol-ta -do - bar-co'é-que sente -o quanto dei-xou-de cum-prir
 na-vol-ta -do - bar-co'é-que sente -o quanto dei-xou-de cum-prir

Soando o si pontuado, no sexto compasso da estrofe, a vocalização entra:

la - ia - la - la - ia

O quarteto segue cantando: “faz tempo que a gente cultiva a mais linda roseira que há (...)”.

Uma alteração no arranjo parece colocar mais passionalidade no trecho seguinte, com a inserção da dissonância que também constitui a harmonia instrumento, deixando a melodia cada vez mais tensa:

mas eis que che-ga'a ro da vi - va'e carre - ga
 mas eis que che-ga'a ro da vi - va'e carre - ga
 mas eis que che-ga'a ro da vi - va'e carre - ga
 mas eis que che-ga'a ro da vi - va'e carre - ga

ro-sei - ra pra lá
 ro-sei - ra pra lá
 ro-sei - ra pra lá

Os acordes de D7M, C#7, G7 e F#7 podem ser identificados também na profusão de vozes do trecho. A estrofe começa relaxada e termina cada vez mais tensa. A inserção da sétima no final deixa a melodia mais aguda junto à curva ascendente e o prolongamento vocálico na palavra “lá”.

A grande dissonância da estrofe figurativiza a multiplicidade enunciativa contida no dêitico “a gente”, diferentes sujeitos, com diferentes objetos e diferentes formas de vida cultivaram “a mais linda roseira que há”. Cada um canta uma nota, ainda sim todos de acordo com a mesma canção, mas a roda viva coloca todos em estado de privação levando-a “pra lá”. A contensão de fluxo prepara o segundo refrão, que não apresenta grandes diferenças em relação ao primeiro no que diz respeito aos efeitos de sentido.

Uma alteração importante na melodia está nos dois versos finais da última estrofe, no trecho em que canta “roda viva e carrega a saudade pra lá-a-a-a”:

e car - re - ga' a saudade pra lá
e car - re - ga' a saudade pra lá
e car - re - ga' a saudade pra lá
e car - re - ga' a saudade pra lá
e car - re - ga' a saudade pra lá
e car - re - ga' a saudade pra lá

Há uma alteração na tessitura, as estrofes anteriores traziam nesse trecho frases mais figurativas do que passionais:

Mas, no trecho em questão, o salto de fá para lá (um salto de uma oitava e dois tons, ou seja, 10 tons) nos chama a atenção, além disso há uma ênfase em “viva” e em “lá” com o prolongamento das vocais que recaem sobre as sílabas tônicas.

pra la-a-a
de
da
e carrega a sal
vi
mas eis que chega roda
a

O glissando nessa última sílaba acompanha suavemente a mudança de acordes (C#7 → F#7(13)), acordes também cantados pela junção das cinco vozes¹⁰⁵. O glissando é uma iconização da tensão temporal, os actantes (“a gente”) sentem a saudade indo “pra lá” vagarosa e intensamente. O andamento chega a 30 bpm (*grave*).

No plano espacial e no plano temporal existe uma grande diferença em relação a esse glissando:

- Enquanto as notas caem do agudo para o grave, a “saudade” se distancia. Além disso, na espacialidade da tessitura, a continuidade está no distanciamento, no grave, enquanto a descontinuidade no agudo.
- A passagem gradativa das semicolcheias para as mínimas com relação ao distanciamento do objeto gera uma continuidade da parada.

O breve é mais aberto (agudo no plano da expressão) e o longo é mais fechado (*grave* no plano da expressão): o andamento comanda o prolongamento da temporalidade se tornando mais átono por meio da expansão de fluxo, enquanto a tonicidade rege a espacialidade tornando-a mais concentrada. O sujeito (“a gente”) está no modo de existência da apreensão, andamento para ele é desacelerado, por isso a percepção da temporalidade é aumentada. Ou seja, há aqui uma aplicação da tonalidade sobre a

¹⁰⁵ Glissando, em teoria musical, é a passagem suave de uma nota para a outra vocalizando uma frase que soa a partir da escala usada.

temporalidade que aumenta a duração. A desaceleração gera uma aspectualização terminativa a partir da sua relação com o fechamento.

No refrão que segue, a participação da polifonia se intensifica, o andamento se torna mais lento, o andamento passa de *adagietto* para *largo*, a desaceleração é a diluição do fluxo anteriormente contido, fechando as modulações tensivas, incidindo na desaceleração do tempo cinematográfico, o sujeito refreia o fluxo por meio da ruptura com a involução temporal, dando ênfase ao movimento vertical da tessitura. Assim, o sujeito garante uma interação à distância com seu objeto, rompendo com a temporalidade imposta pelo andamento horizontal advindo dos valores extensivos, enfatizando também as modulações da subjetividade do sujeito no que diz respeito à sua passionalidade. Dessa forma, as oscilações passionais expressas na melodia do refrão se intensificam e tal intensificação se torna ainda mais evidente com o aumento da participação polifônica no trecho. Ouve-se um *fá#* no piano e o refrão começa:

ro-da mun-do ro-da-gi-gan - te roda mo - in - ho roda pião
 ro-da mun-do ro-da-gi-gan - te roda mo - in - ho roda pião
 ro-da mun-do ro-da-gi-gan - te roda mo - in - ho roda pião
 ro-da mun-do ro-da-gi-gan - te roda mo - in - ho roda pião

Nesse trecho, o piano se destaca:

A harmonia se torna condizente a dinâmica que vai de *mezzo forte* no trecho anterior a *piano* agora. O contrabaixo, o violão e a bateria não aparecem nesse refrão. No fim desse refrão ouvimos um *crescendo* constante, a dinâmica vai de *piano* a *forte* e o andamento acelera aos poucos, ainda que lento.

Duas batidas no tamborim marcam a passagem para a repetição do próximo refrão, a vocalização de um integrante do quarteto chama as demais vozes e instrumentos, o contrabaixo entra em ritmo binário, enquanto elemento figurativo da “roda” que começa a girar mais rápido:



O violão volta a soar:



O refrão começa a ser cantado pela última vez pelos cinco cantores. Assim como as vozes, carregadas de cânones¹⁰⁶, contrapontos dissonantes e inversões figurativizam uma roda caótica, saindo de seus eixos, em crise.

O andamento do refrão se acelera, toda a profusão de sons apresenta mudanças rápidas no andamento que, no refrão anterior, estava em 56 bpm. No terceiro compasso desse novo refrão, ouvimos 67 para 68 bpm; no quarto compasso de 68 para 69 e de 69 para 70 bpm; no quinto compasso de 70 para 71, no sexto de 71 para 72, de 72 para 73 e de 73 para 74; no sétimo de 74 para 75 e de 75 para 76; no oitavo... O andamento vai se acelerando, de compasso a compasso, até que no décimo oitavo ouvimos 100 bpm.

No fim do compasso 117, tudo para bruscamente, a sílaba “ção” (coração) se resolve em um acorde de D nas vozes, assim como o violão, o contrabaixo na nota sol, sua subdominante, e o piano realiza um lá agudo simultâneo a um fá # mais grave, lá é a dominante de ré e fá # sua medianta aumentada. A suspensão é inesperada, pois ocorre diante de tanta intensificação, como que calando-a em uma explosão, um tiro. Tal parada brusca tem a função de deixar um efeito de sentido de que a situação não foi resolvida, além de ser a deixa perfeita para os aplausos¹⁰⁷. Os músicos se valem do diálogo com a plateia, evidenciado ainda mais sua função diretamente co-enunciativa.

A aceleração sugere uma perda intencional do controle rítmico em que o sujeito parece perder de vista o objeto (TATIT, 2001). A contenção do fluxo no trecho anterior

¹⁰⁶ O cânone é uma forma polifônica em que uma ou mais vozes imitam o que uma primeira voz fez anteriormente.

¹⁰⁷ Chico Buarque esclarece essa última função da ruptura inesperada em entrevista ao documentário “Uma noite em 67 (2010)”.

é liberada, totalmente distendida, a afirmação do excesso de intensificação da velocidade tem a função de evidenciar a disjunção por meio da concentração temporal. O aumento da velocidade soa como se por meio de uma saciação semântica o objeto fosse perdendo valor passional para o sujeito, já que a evidenciação anterior da linha vertical da tessitura foi apagada, o espaço-tempo da melodia se torna mais liso que estriado¹⁰⁸. No entanto, isso não significa que o sujeito tenha potência suficiente para escolher as afecções que constroem sua relação com o objeto, mas que há uma força que vai afastando o sujeito e o fragilizando, por isso não há força para decidir não querer.

4.2.4. Análise da materialidade visual

A apresentadora chama “o autor de Roda viva Chico Buarque de Holanda e o quarteto vocal MPB4”, entram em cena Chico Buarque, Magro, Miltoninho, Aquiles e Ruy, aplaudidos de pé por toda a plateia. Pôsteres enormes de Chico Buarque são levantados pela plateia que aplaude e grita “lindo”. A câmera foca adolescentes empolgados com a presença do jovem cantor, algo que remete imediatamente aos beatlemaníacos anglo-saxões, tudo a que a vertente de Chico declarava aversão.

Um semicírculo se forma, os músicos juntos, muito próximos um dos outros no centro do palco: Chico Buarque ocupa o centro do semicírculo de frente para a plateia, à sua direita está Miltoninho com o tamborim, à direita de Miltoninho está Magro com o tam-tam; à esquerda de Chico está Aquiles, à esquerda de Aquiles está Ruy com o violão.

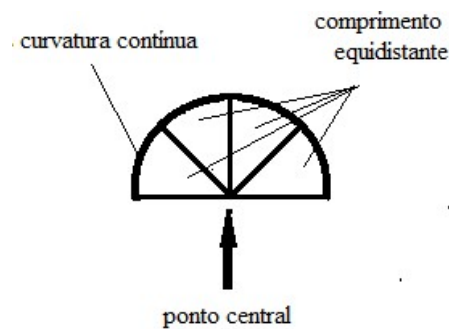
Todos os músicos estão em pé, o elegante microfone arcano ocupa o centro do semicírculo. Trata-se do mapa de palco típico das apresentações dos cantores de rádio naquele período.

¹⁰⁸ Liso e estriado são conceitos cunhados pelo maestro Pierre Boulez: “a pulsação é para o **tempo estriado** o que o temperamento é para o espaço **estriado**”, o tempo amorfo tem superfície lisa (Boulez, 2002, p. 91). Deleuze e Guattari (2008) tomaram emprestado o conceito, para eles o espaço liso é o espaço do nômade, o estriado do sedentário. Ou seja, no espaço estriado as formas organizam a matéria (no sentido hjelmsleviano dos termos); no liso há uma potência de desterritorialização, já que a matéria se distribui em um espaço livre da correlação entre sujeito e objeto. No espaço liso, uma velocidade acelerada não é a soma de velocidades menores, mais o fluxo desejante em seu devir.



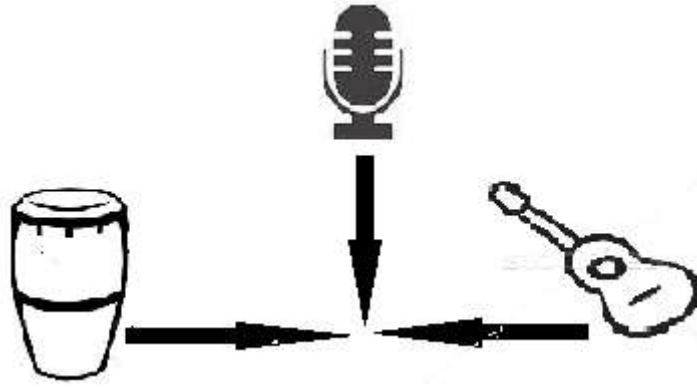
Figura 17 - captura de tela. Chico Buarque e MPB4 cantam “Roda Viva”

Há uma simetria nessa configuração: Chico Buarque ocupa o ponto central e os demais cantores que compõem a curva do semicírculo estão em pontos equidistantes em relação a ele:

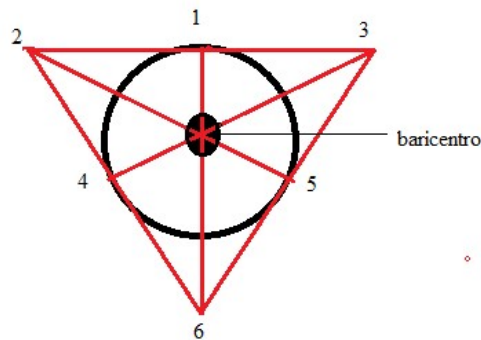


Segundo Dondis, “as forças direcionais curvas têm significados associados à abrangência, à repetição e à calidez” (2015, p. 60). A roda é também iconizada nesse semicírculo em que a roda viva é reterritorializada como roda de samba, re-significada. A repetição constante da forma da canção também é retratada no hipócone.

A simetria é ainda reforçada pelos dois instrumentos relativamente grandes nas extremidades do semicírculo: o tam-tam à esquerda e o violão à direita.



A simetria é necessária ao conforto do olhar, o efeito que causa é que os músicos são dotados de um saber fazer, já que tudo parece visualmente harmonioso. Considerando toda a formação dos músicos no palco, ainda temos uma configuração retangular em que o círculo se apoia quando tomamos o microfone no centro como ponto de referência:



1. Chico Buarque; 2. Miltoninho; 3. Aquiles; 4. Magro; 5. Ruy; 6. câmera/plateia

O equilíbrio se deve à perfeição triangular. A explicação geométrica é que o ponto de intersecção das três medianas¹⁰⁹ é o centro de gravidade (ou baricentro) da disposição dos músicos, o microfone. Esse microfone, enquanto baricentro, divide em dois diferentes seguimentos a mediana: o que une o vértice ao baricentro tem o dobro do tamanho do que une o baricentro ao outro lado desse mesmo vértice. A formação da bissetriz¹¹⁰ divide três semirretas idênticas que constituem o raio do círculo, portanto, a altura do triângulo divide-se em três partes iguais, faz com que o valor de cada lado do triângulo seja o mesmo do raio ($1/3$), enquanto os vértices opostos a cada lado têm valor de $2/3$. Assim, se uma parte vale $1/3$, a outra em relação à essa vale 2 . $1/3 = 2/3$. Se considerarmos as bissetrizes internas do triângulo, o microfone é o ponto interno de

¹⁰⁹ Medianas são os seguimentos de reta que unem os vértices do triângulo em relação ao ponto médio e ao lado oposto, sabemos que a mediana em relação à hipotenusa num triângulo mede exatamente a metade da hipotenusa.

¹¹⁰ Bissetriz é a reta que divide o ângulo de um triangulo em partes iguais, unindo o vértice do mesmo ângulo ao seu lado oposto.

intersecção o “incentro”, se o incentro é o ponto central e tangente aos três lados, trata-se de um círculo inscrito, o incentro e o baricentro são o mesmo ponto de sustentação da harmonia visual.

A explicação semiótica está na subdimensão tensiva da espacialidade, precisamos, para começar, tratar do espaço da percepção. Podemos dizer que cada corpo que ocupa a cena se manifesta como uma singularidade, sendo o centro do palco um mosaico apreendido pela expressão sensível. Assim, se a superfície é o lugar do sentido (DELEUZE, 2007), os corpos só adquirem sentido quando dispostos na superfície, trata-se de uma questão de valor. Portanto, a articulação icônica dos semas (os actantes no palco e, evidentemente, na tela) é o que assegura a valoração tensiva.

A proximidade simétrica une as diferenças, a equidistância atenua ao mesmo tempo em que minimiza a distância. A contração (ou condensação) do espaço pelos corpos evidencia algo específico: a polifonia figurativizada pela conjunção dos corpos, um aspecto marcante da canção. A proximidade é evidenciada pelo “a gente” que canta junto. Os graus de intensidade e quantidade próprios dos actantes no campo posicional são tão próximos que quase chegam a anular a profundidade, a extensão se atenua e a intensidade aumenta, não há “eu” e um “tu”, mas um “a gente”. Ocorre o fechamento do campo realizado pelos actantes que estão em controle mútuo, modulando a progressiva atenuação da profundidade e reforçando suas fronteiras, o ego vira uma extensão, uma parcela que só tem valor em conjunto.

A simetria em questão é formada por dois poderosos símbolos ideológicos naquele contexto: o violão e o tam-tam. O peso que distribui simetricamente a imagem também tem um peso ideológico. No período de repulsa aos valores de quebra das fronteiras nacionalistas na arte por parte do movimento estudantil, instrumentos típicos do samba eram tidos por esses grupos como afirmadores da soberania nacional, negadores da mistura multicultural. O violão (ironicamente trazido pelos colonizadores portugueses) era a marca registrada do samba já nas primeiras décadas do século XX, quando compositores como Ernesto Nazaré, Donga e Mário Almeida usavam o instrumento na década de 1910; posteriormente, Caymmi, Cartola, João Gilberto, entre outros, usavam o instrumento como principal marcador harmônico para suas obras. O tam-tam é um instrumento de orquestra tipicamente usado no samba. O surdo, usado como peça separada, está presente no samba desde a década de 1920, quando o sambista carioca Alcebíades Barcelos construiu um surdo de latão de manteiga e pele de cabrito para o

carnaval de 1928, no desfile da escola de samba *Deixa falar*, a primeira escola criada no Brasil (FERNANDES, 2001).

A reação da plateia a esse peso e simetria ideológicos é clara, os instrumentos em questão são figuras que representam um objeto valor para a plateia, enquanto destinador julgador e, ao mesmo tempo, objetos modais do sujeito (distribuído nos quatro actantes) que busca uma sanção eufórica. Se levarmos em conta o tamborim, usado por Miltoninho, temos aí mais uma figura de valor eufórico: o instrumento, também típico das rodas de samba, foi, como o surdo, introduzido no samba quando feito de lata de manteiga e pele de cordeiro pelo mesmo Alcebíades Barcelos para a mesma apresentação da escola “Deixa falar” (FERNANDES, 2001), desde então está em todas as escolas e rodas de samba.

A práxis enunciativa transforma os instrumentos antes tidos como profanos em objetos sacros, é a manobra já comentada de matar um deus para elevar a outro. Os símbolos máximos da boemia naquele período são recuperados para se tornarem símbolos do nacionalismo, as figuras são remodeladas e reterritorializadas.

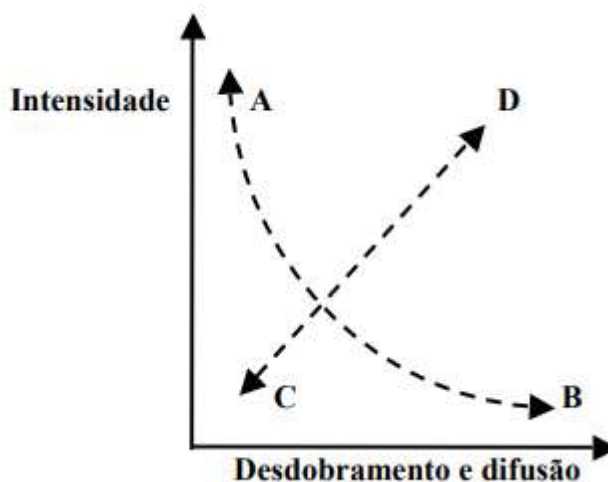
Além da formação e dos instrumentos, as quatro figuras, ícones do “bom-mocismo”, com cabelos curtos à moda das forças armadas, trajando smoking, todos brancos, do sudeste brasileiro, representam o oposto da ruptura tropicalista. Também há a ressignificação aqui que apresenta as rodas de samba típica dos morros trajadas a rigor. Uma diferente semiosfera se projeta sobre os discursos que retoma:

A semiosfera é o domínio no qual os sujeitos de uma cultura experienciam a significação. A experiência semiótica na semiosfera antecede, segundo Lotman, a produção dos discursos, pois ela é uma de suas condições. A semiosfera é, antes de tudo, o domínio que permite a uma cultura definir-se e situar-se para poder dialogar com outras culturas. É também um campo cujo funcionamento dialógico tem por principal tarefa regular e resolver as heterogeneidades semioculturais (FONTANILLE, 2007, p. 282-283).

Assim se resolvem as diferenças entre culturas contraditórias e distintas para um dos lados, ao gosto da plateia. A cultura hospedeira sente a cultura exterior intensivamente e a modifica, atenuando o impacto social do samba do morro para intensificar sua causa maior, que também é de caráter social. Para Fontanille (2007), o funcionamento da práxis ocorre em duas dimensões essenciais: a intensidade e a quantidade, de modo que a semiosfera hospeda os valores e os ressignifica por meio de quatro fases:

- Os tipos A e B, em que a intensidade e a extensão evoluem em razão inversa: “em A, a irrupção explosiva da contribuição exterior engendra um afeto intenso, mas sem extensão. Em B, a difusão cumpre seu papel, e a contribuição exterior é, ao mesmo tempo, domesticada, negociada, diluída e integrada: o campo inteiro é afetado por ela, mas fracamente” (FONTANILLE, 2007, p. 285);
- Os tipos C e D, em que intensidade e extensão evoluem na mesma direção: “em C, tanto a extensão como a intensidade estão no grau mais baixo. Em D, a amplificação – enfática, conquistadora e normativa – cumpre seu papel e tange ao mesmo tempo a intensidade (do reconhecimento) e a extensão (da difusão). O esquema da semiosfera toma, então, a seguinte forma” (FONTANILLE, 2007, p. 285).

O gráfico apresentado por Fontanille (2007, p. 285) resume o esquema da seguinte forma:



A roda de samba típica dos morros cariocas é percebida intensamente (em A) pela cultura hospedeira que a acolhe. Ocorre a passagem de A para B, quando o samba é domesticado, sendo também neutralizado. Subtrai-se, assim, do samba, a cultura do morro, da prática das rodas de samba: o estranhamento contido na contradição de se fazer samba do morro de Black-tie¹¹¹ na classe média e a familiaridade do estilo já

¹¹¹ Na peça de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles não usam black-tie*, constantemente os personagens operários, marxistas e favelados, cantam um samba que diz: “nóis não usa black-tie”. Na última cena da peça, sabemos que o samba foi roubado por um cantor famoso e está tocando nas rádios, fato que deprime o compositor

popularmente difundido. Tal passagem faz com que o samba seja aceito e difundido em meios que o costumavam marginalizar.

Caracterizamos a mistura como eufórica, por um lado, já que admite o interculturalismo, mas é disfórica, por outro lado, por ser unidimensional. Não se trata do conceito de apropriação cultural como tem circulado, mas de fazer da mistura um instrumento de que decorrerão afetos alegres e potentes e não o contrário. Afinal, o:

(...) assimilador, o grupo dominante não rejeita ninguém, e se pretende, ao contrário, por princípio, generoso, acolhedor, aberto para o que vem de fora. Porém, ao mesmo tempo, toda diferença de comportamento um pouco marcada, pela qual o estrangeiro trai sua proveniência, parece, para ele, extravagância despida de razão (LADOWSKI, 2002, p. 6).

Há uma universalização que promove o remanejamento do campo discursivo. Trata-se de um resgate do nacionalismo na plateia para que juntos (os co-interlocutores: cantores e plateia) resgatem o nacionalismo no telespectador, a partir do ideal de “povo” imaginado metafisicamente sob as lentes da classe média.



Figura 18 - captura de tela. Chico Buarque e MPB4 cantam Roda Viva

fictício Juvêncio. O personagem Chiquinho diz: “Ele tá chateado à beça. O samba tá com o nome de outro cara” (2010, p. 108).

O grupo de músicos permanece praticamente estático durante sua apresentação, a reação da plateia é focada constantemente pelas câmeras. O público empolgado canta e aplaude, em um gesto de sanção positiva ao fazer dos músicos. Além disso, a plateia confere aos músicos um poder fazer, já que não há vaia que interrompam a *performance*.



Figura 19 - captura de tela. Chico Buarque e MPB4 cantam “Roda Viva”

Conforme se dá a aceleração do andamento a partir do compasso 98 da canção, as palmas vão ficando mais fortes, acompanhando a progressão rítmica, agora os músicos é que se tornam o destinador manipulador, já o sujeito “a gente” age como um grupo coeso que toma o controle da situação.

No final da apresentação, com a ruptura brusca da canção, o efeito esperado pelos músicos é atingido, a plateia sanciona positivamente a apresentação com fortes aplausos e gritos.

A apresentação nos leva a pensar em uma grande expressão de esgotamento e insatisfação, uma posição de impotência de um sujeito eticamente fraco. No entanto, vemos uma grande acolhida por parte do público que ocupa as cadeiras do teatro, o que indica o sucesso da apresentação.

Feitas as análises, vamos a uma breve reflexão acerca de tudo o que vimos até aqui. Vamos pensar mais sobre o que os indícios mostraram, do que sobre os próprios indícios.

5. Considerações finais

*Quanto mais nos elevamos,
menores parecemos aos olhos
daqueles que não sabem voar.*

Nietzsche

Não queremos concluir nada, concluir é pôr fim ao devir, cortar o fluxo permanentemente, mas é necessário olhar de maneira mais abrangente para o percurso realizado pelas análises acima e refletir sobre as questões com as quais nos comprometemos.

Era um tempo de crise, uma grande ruptura político-econômica se desenvolvia. Os discursos eram silenciados. Paradoxalmente, eram tempos propícios para a criação, como diria um antigo ditado latino: “poesia em tempos de guerra”. Houve uma inflação semiótica relacionada à arte: mais signos, menos sentidos. A inflação dos signos e dos dispositivos, é claro, levam à perda de experimentação, de conceber no tempo uma duração criativa. Assim, a perda do desejo é inevitável, já que os novos valores se perdem em meio à necessidade iminente, e urgente, de reação que, para um dos grupos, se sobrepunha ao fluxo de novos valores.

Em “Ponteio”, a perda da viola sugere essa perda do desejo, não há uma causa imanente no sujeito, ele tinha a necessidade transcendente da “viola”, objeto modal, para poder fazer, poder experimentar e entrar em conjunção com o desejo. A necessidade transcendente da “viola” se deve justamente à perda da forma de vida intensa que se constitui a partir da trágica alegria da arte e somente nela, em conjunção com os blocos de experimentação e de sensações, já que se trata de uma condição de um percurso de aquisição de perceptos e afetos com o próprio ser de um sujeito autônomo, mas já não havia autonomia. O sujeito se fecha na forma canônica, seu baião típico, virtuoso e cheio de uma “brasilidade” intencional e nacionalista: é a negação da ruptura, da experimentação estética e da criação do novo mundo imanente à arte que está além da moral social resultante do fazer do destinador. Nega-se o nacionalismo com nacionalismo, nega-se o processo de subjetivação e assujeitamento com o reforço do assujeitamento e da subjetivação. Não poderíamos, portanto, encarar a expressão como uma afirmação, ainda que involuntária e velada, da própria repressão em si?

Há uma apreensão do valor do percurso realizado pelo sujeito do fazer *a posteriori* determinada pelo destinador no momento mesmo da sanção. Ou seja, o estado

de privação do objeto modal discursivizado pela figura da viola determinou todo o percurso. O julgamento ético do sujeito que se direciona a seu próprio fazer traz uma série de traços moralizantes, já que seu fazer é indissociável das determinações culturais pré-determinadas, havendo a coincidência do fazer com o afeto do ressentimento e de sua decorrente vontade de nada que caracteriza o niilismo da obra, niilismo esse que se instala tanto no plano da expressão, quanto no plano do conteúdo. A moral do sujeito coincide com a do destinador, mas não advém diretamente desse último, é uma moral forjada pelo sujeito que vai contra a moral do destinador, mas, ainda assim, trata-se de uma força moralizante.

Quando Nietzsche (2012) distingue a *vontade afirmativa da potência* da *vontade da verdade moralista*, ele faz uma denúncia do movimento de inversão que reivindica uma positividade naquilo que é eticamente negativo, que é uma insurgência velada contra a vontade afirmativa da potência. Em “Ponteio”, o sujeito nega a potência criativa do corpo quando se posiciona a partir da falta de um objeto transcendente. O sujeito que se funda na vontade da verdade moralista é aquele que “só quer julgar a vida, ele exige um valor superior, o bem, em nome do qual poderá julgar, tem sede de julgar, vê na vida um mal, um erro a ser expiado” (DELEUZE, 1999, p. 179-180). São os valores metafísicos que se projetam em “quem me dera agora”, que denunciam essa vontade, que é vontade de nada porque “quem dera” pressupõe um não ser do tempo.

Em “Roda Viva”, tivemos um elemento que não condiz totalmente com nossas hipóteses iniciais. O modo de vida do sujeito não apresenta um niilismo reativo como em “Ponteio”, mas um niilismo negativo ocasionado pelo afeto do esgotamento. Mas nossas impressões em relação à negatividade, concernente à militância da MMPB, somente se agravaram frente a essa conclusão. “A modalidade pessoal é negada a partir da modalidade social” (GREIMAS & FONTANILLE, 2014, p. 16) em “Roda Viva”, a modalidade social, nesse caso, é o que determina a forma como o sujeito sente os afetos apreendidos, convertidos em um não poder fazer. Assim, o aceno não recai sobre o saber fazer, já que o sujeito mostra uma capacidade perdida decorrente de sua própria apatia.

O sujeito se integrou à roda viva e, assim como em “Ponteio”, houve a opção expressiva pela forma “pura”, mas dessa vez do samba. Também vemos e ouvimos a negação estética e a afirmação passiva da forma de vida determinada pelo destinador (a roda). A diferença entre “Roda Viva” e “Ponteio” é que, na primeira, não há confronto, há simplesmente um relato, uma confissão mais explícita da impotência. A roda viva é “um poder que não elimina o corpo, mas o mantém em uma zona

intermediária entre a vida e a morte, entre o humano e o inumano: o sobrevivente” (PELBART, 2017, p. 25). Por isso, o sujeito se sente “como quem partiu ou morreu”. A vida é reduzida à “sobrevivência biológica” (PELBART, 2017, p. 25) pelo biopoder, o sujeito percebe os afetos, mas não tem potência de agir sobre eles. É o que vemos em “Roda Viva”, uma forma de vida conformada, um sujeito preso ao modo de existência da virtualização, que confessa a domesticação, a impotência, o limbo entre o viver e o não viver. Isso se dá porque o antissujeito também é uma máquina biológica que já não tem sensibilidade, um zumbi de farda bem passada não deixa de ser um zumbi com um corpo bem modelado, quando determina o poder fazer do outro, sente sede de poder e de julgamento e despreza a vida e o cuidado de si. O devir do sujeito é concentrado em um tempo mnésico que modaliza o tempo rítmico operando a manutenção do ritmo como uma lei que equilibra e garante a negação do fazer. Se a vida meramente biológica tem algo de morte é porque vive nas virtualidades, pois o único tempo inexistente é o nunca e a única possibilidade realizada do nunca é a morte, uma morte que permite a abertura da produção social e cultural para manter sua hegemonia. A manutenção operada aqui nos parece ser a dos valores tradicionais que se encontram no caminho oposto ao fazer estético prenhe de acontecimento.

Prenhe de acontecimento se mostrou o movimento tropicalista. A mistura é a operação que rege o processo de síntese conectiva (e...e...e...e...), ela caminha sobre uma linha que tem duas pontas bem delimitadas: a potência e a ação. Ou seja, na tensão entre a virtualidade do devir e da potência que a atualiza. Essa linha é a linha da complementaridade dinâmica entre querer e fazer, que indicam os dois modos de existência em uma mesma entidade.

Vemos em “Alegria alegria” que no que diz respeito aos desdobramentos dos programas narrativos, os programas cognitivos passionais anulam constantemente os pragmáticos, já que o sujeito se concentra nos fazeres interoceptivos, na construção do cuidado de si, enquanto apresenta uma relação ética com os afetos evitando a dimensão dos fazeres exteroceptivos, que o iriam deteriorar. É a apetência ativa que move o sujeito, ele quer continuar em devir, em *kairós*, e seu fazer (“eu vou”) realiza a potência do querer em ato. Se o querer se manifesta na figura da decisão, o programa narrativo é dotado de um fortíssimo investimento passional, a “alegria” que impele o sujeito à ação. O sujeito manipula a si mesmo a fazer o programa narrativo idealizado, trata-se do desprezo de qualquer governo exterior e, automaticamente, da afirmação do governo de si.

Em um texto intitulado “O belo gesto”, Greimas e Fontanille (2014) falam do egoísmo enquanto parte das relações entre ruptura e troca no funcionamento social que envolve os sujeitos. Segundo os semioticistas, o egoísmo se oporia ao heroísmo da seguinte maneira:

(...) oporíamos de bom grado o egoísmo, característica daquele que recebe sem nada dar, a heroísmo, característica daquele que dá sem pedir algo em troca. Com efeito a ruptura da troca não é suficiente para fundar uma moral pessoal criadora de novos valores (...) O belo gesto começará, então, paradoxalmente, por uma “doação” (uma atribuição e uma renúncia), graças à qual o sujeito poderá se abster da troca. Em suma, o herói precisa do egoísmo de seus parceiros para poder afirmar-se como tal: questão de ponto de vista (2014, p. 19).

O egoísmo do sujeito em “Alegria alegria” se opõe ao heroísmo do sujeito de “Ponteio”, por exemplo, um heroísmo reativo que busca se empoderar, mas como dissemos acima, se empoderar é tomar o poder, e o problema da repressão não é a falta de poder, mas sua existência desequilibrada. Há, como já foi dito, uma enorme diferença entre “poder” e “potência”.

O egoísmo aqui, de qualquer forma, se converte em um efeito de sentido de “belo gesto”, quando converte a ação em acontecimento, sentir alegria e preguiça ao invés de tentar tomar o poder; a autonomia do sujeito se sobrepõe à moral, cujo valor depende das valências que não ajuda a constituir a prática do cuidado de si no sujeito. A essa ruptura com a moral social é bela porque sempre envolve a estesia, a “articulação da estética com a ética” (GREIMAS; FONTANILLE, 2014, p. 33), para nos apontar a articulação entre o sensível e o inteligível. Vimos esse tipo de reflexo no movimento tropicalista que, como “um bailarino na batalha” (NIETZSCHE, 2016, p. 101), enfrentou com toda a alegria da tragédia que só os criadores conhecem, com grande irreverência estética uma guerra contra a repressão. O belo gesto se baseia na negação da moral social que constrói o sistema de valores vigentes, isto é, na negação de um programa narrativo fundado na moral que reprime a força dos instintos estéticos que nos confere *soberania*. Porém, como temos argumentado, pelo menos no que o movimento tropicalista parece sugerir, tal gesto não se baseia em uma negação, mas de uma afirmação. Greimas e Fontanille parecem se deixar levar pela velha dialética¹¹², mas a dialética não consiste na relação entre um e

¹¹² Greimas e Fontanille evocam a figura de Cristo para exemplificar o belo gesto na passagem em que o profeta, a partir da negação de um programa narrativo salva Maria Madalena, mas aí se encontra uma possível raiz para o que temos apontado. A tropicália é, como sustenta José Celso Martinez Correa, a expressão do Dionisíaco. Em Dionísio e em Cristo há o “mesmo” sofrimento, com diferenças básicas: em Dionísio, o sofrimento afirma a vida; em Cristo, o sofrimento acusa a vida, nega a vida, demanda uma justificativa da vida. No cristianismo vemos uma vida que encara o sofrimento como “injustiça”, como

outro polos da moral. Para haver dialética deve necessariamente haver negação no interior da relação. Parecemos nos defrontar com uma pluralidade anti-dialético, no que diz respeito às canções tropicalistas, porque há a afirmação e possessão recíproca entre as forças. Uma força nunca nega a outra, ela apenas obedece a si mesma, afirma sua própria diferença. Trata-se de um sim que substitui a oposição hegeliana (apropriação /supressão da alienação)¹¹³ pautada na negação pela afirmação da diferença. Ou seja, trata-se de uma vontade, uma volição, endógena, o desejo da vontade não é um objetivo, não é um fim, o que a vontade quer é afirmar sua própria diferença, o prazer de ser diferente.

Em *Assim falava Zarathustra* (NIETZSCHE, 2012), o protagonista se despede de seus discípulos e é presenteado por eles com um cajado de ouro cuja parte superior é o entalhe de uma serpente enrolada no sol, ao que o profeta questiona: “como adquiriu o ouro o valor mais alto? Por ser incomum, inútil, reluzente e de brilho suave; por sempre se dar” (2012, p. 85). O capítulo sobre “A virtude dadivosa”, o último da primeira parte do livro começa aí, no “discurso” há uma passagem que diz:

Como alcançou o ouro o mais alto valor? Porque é raro e inútil, de brilho cintilante e suave: oferece-se sempre a todos.

Ó como símbolo da mais alta virtude alcançou o ouro o mais alto valor. Reluzente como o ouro é a face do que dá. Um raio dourado é bastante para reconciliar a lua com o sol.

A mais alta virtude é rara e inútil: é resplandecente e de um brilho doce: a virtude dadivosa é a mais alta virtude.

Na verdade que vos adivinho meus discípulos: vós aspirais como eu a virtude dadivosa. Que teríeis de comum com os gatos e os lobos?

Vossa sede é querer converter a vós mesmos como oferendas e presentes. Por isso tendes sede de acumular todas as riquezas em vossas almas (NIETZSCHE, 2012, p. 85).

Acumular aqui não é a acumulação capitalista descrita em Marx (2013), o que Zarathustra tenta dizer a seus discípulos nessa passagem é que há dois diferentes tipos de egoísmo: o egoísmo doente, daquele que desconhece sua íntima ligação com o outro; e o egoísmo saudável: “não dou esmolas, sou bastante pobre para isso” (NIETZSCHE, 2012, p. 13). Esse último é rico o suficiente para fazer fluir a riqueza de potência acumulada. Quando Zarathustra fala: “Amo aquele cuja alma transborda de cheia, de modo que

“culpada”, o sofrimento vai “redimir” e “salvar” a vida. O mesmo sofrimento “injusto” é o que vai “redimir” a vida da “culpa” de sua “injustiça” castigando-a com sofrimento (círculo vicioso). A interiorização cristã da dor é a “má-consciência”. Para Dionísio não há necessidade de justificar a vida, a vida tem seu valor em suas próprias metamorfoses, ela se justifica a si mesma por meio da afirmação de tudo, já que tudo a compõe. A vida, para Dionísio, não precisa ser santificada, evoluir, porque ela já é. A oposição entre Dionísio e Cristo não é dialética, mas é a oposição a oposição dialética, a afirmação da afirmação contra a negação. Sobre isso, ver Deleuze (2018).

¹¹³ Para compreender melhor o problema apropriação /supressão da alienação dialética ver HEGEL, G. W. F. - Fenomenologia do Espírito. Petrópolis: Vozes, 2007.

esquece a si próprio e todas as coisas estão nele: assim todas as coisas se tornam seu declínio” (NIETZSCHE, 2012, p. 17), ele se refere ao egoísmo que não respeita o “eu”. A virtude dadivosa não se restringe à dicotomia social e culturalmente estabelecida entre bem e mal, é um querer puro que se mantém distante dos doentes que querem, mas omitem o querer para se tornarem heróis perante a aprovação social. Esse acúmulo de potência é o avesso do acúmulo de elementos de valoração social. É isso que ouvimos e vemos em “Alegria alegria”, uma virtude trazida pela potência de ser alegria e preguiça e não o tão cartesiano “eu”.

“Domingo no Parque” realizou a negação dos valores de ruptura previsíveis na luta contra a repressão, instaurando novos valores, ao invés da triagem e da negação do outro, a canção opta pela afirmação do todo, da igualdade contida na mistura. Trata-se da substituição dos valores de resistência. Assim, ocorre uma continuidade do devir axiológico que afirma, ao mesmo tempo, a singularidade e a alteridade, como quem diz sim ao “e” e não ao “ou”, negando as fronteiras, as bandeiras e as relações de poder. É um sujeito autônomo, que não depende das fronteiras políticas para criar. Um novo universo semântico se abre. Abre-se também uma nova forma da expressão regida pela mistura: música e cinema; capoeira e *rock n’roll*; afoxé e psicodelia; violão e guitarra elétrica; orquestra e supertrio. A música perde a função social, ela não tem que ser produtiva, tem que ser livre, promíscua. A emoção estética é o que guia a criação, mas não elementos extensivos, esses últimos são secundários, assim o momento de fluxo dos novos valores se torna sensível, por meio da própria estetização do fazer, regida pela mistura, pela concessão (apesar de rock, é afoxé; apesar de afoxé, é roda de capoeira; apesar de ser auditivo, tem imagens...). O relato cotidiano narrado na canção, uma ocorrência quase insignificante de tão comum, abre as possibilidades de expressão, uma nova semiose se instala, o mecanicismo cotidiano é semanticamente desconstruído, forçando a reinterpretação do fato no interlocutor, a economia do conteúdo vai tornando mais rica a expressão, uma marca estética que rompe com o padrão da época fazendo com que a poética se sobreponha à política, sendo assim, paradoxalmente, mais rica a mensagem política veiculada.

Voltando à acumulação, o fazer tropicalista investe na potência da mistura que preza pelas singularidades, uma nova resistência, “trata-se de acumular um outro capital, o da inteligência coletiva da liberdade, capaz de guiar as singularidades para fora da ordem serial e unidimensional do capitalismo” (NEGRI & GUATTARI, 2017, p. 11-12).

Sabemos que ambos os grupos são de filiação marxista, filiação que resultou em prisões, exílios, tortura e censuras (CALADO, 2017). A resistência tropicalista é o retrato prototípico da nova esquerda que nascia naquele período, a afirmação da multiplicidade molecular que não admite a polarização vigente do pós-guerra.

Na MMPB, vemos uma militância nobre, mas menos potente. Na perspectiva marxista do materialismo histórico, a teoria social deve seguir o contexto das configurações sociais contemporâneas: uma correspondência entre forma e substância, método e conteúdo (MARX, 2011). Ou seja, somente as novas manifestações dão conta das novas realidades. Sendo assim, não se deveria ultrapassar o marxismo ortodoxo (como, por exemplo, a imposição fronteiriça), que naquele momento era expresso pela imposição soviética da exclusão? Quando Marx fala em *tendência histórica* (2011), compreendemos que o “velho” se refere a um conjunto de relações que afeta cada paradigma cujas relações devem ser adequadas à situação real de maneira não causalista, novos paradigmas requerem novas formas de resistência. No *Capital*, o pensador alemão nos fala ainda de *antagonismo*, a organização da multidão constituída para recusar as imposições do capital, como economista, ele especificamente fala da jornada de trabalho que vai além do tempo em que o trabalhador produz valor igual ao que recebe (MARX, 2013), mas podemos transpor para as relações em foco aqui: a expropriação do comum, da coletividade é o novo lócus da *mais-valia*, a reivindicação da linguagem comum, da invenção, parece ser o novo antagonismo.

O momento era de ruptura de paradigmas, assim como ocorreu na Inglaterra seiscentista, a ordem de um novo império global tentava (e posteriormente conseguiu) se instaurar, uma polarização global, entre a OTAN e o Pacto de Varsóvia, apresentava a disputa: quem seria a nova Roma? Alguns defendiam a OTAN, outros defendiam o Pacto de Varsóvia, a exceção à polarização negava a ambos e defendia a liberdade.

Os fluxos decodificados escapam de qualquer tipo de código, de qualquer tipo de sociedade (novas maneiras de fazer as coisas), no capitalismo, esse tipo de fluxo ameaça ao sistema, por isso, o capitalismo axiomatiza todos os fluxos decodificados. A axiomatização reterritorializa qualquer fluxo que representa uma ameaça, ou seja, aquilo que era risco (o novo) agora está a serviço da produção de mercado. Então, a axiomatização exclui a necessidade de existência do estado? Não, o estado é o próprio modelo de relação dessa axiomática, é por meio do estado mesmo que o capitalismo axiomatiza todos os fluxos de desejo. Ou seja, no estado-nação se produz os desejos (modo de perceber, modo de viver, etc) que interessam ao capitalismo.

Os antagonismos das obras são claros:

- “Ponteio”, em termos cognitivos, inventa uma moral que vai contra a moral do destinador;
- “Roda Viva” - o sujeito denuncia a própria ruína, operada tanto pela impotência do destinador que necessita dominar as relações de poder para viver e impotência do sujeito;
- “Alegria, Alegria” despreza totalmente o investimento da repressão operada por parte do destinador contra o sujeito, é a liberdade;
- “Domingo no Parque” opera a axiomatização inversa, expropriando elementos capitalistas (elementos do destinador) para fortalecer a potência da liberdade.

Das grandes diferenças apresentadas pelos dois grupos, a liberdade manifesta pela estética é a mais evidente.

A questão colocada no embate entre os dois grupos, descrita no capítulo 1, passa pelo problema do gosto. O sentido se cultiva no evento estético que potencializa o sujeito. O “gosto do sentido”, no plano sensível. Landowski fala do gosto de descobrir/re-descobrir, a partir dos afetos que adentram o campo de presença do sujeito, que é sentido com uma apreciação positiva, o prazer. O sujeito sente a apreensão em ato, na própria construção do sentido em uma espécie de exaltação sensível da presença do sujeito no mundo (LANDOWSKI, 1997). Para o semiótico, o gosto está na relação entre o sujeito e o objeto e, se é uma questão de “descobrir” algo, também é uma correlação entre o sensível e o inteligível. A tropicália era profana em 1967, agora é música “refinada”, já que a captura capitalista se realizou, não há mais perigo. Na MMPB, há uma invocação, a busca de uma verdadeira música popular brasileira é uma atitude duplamente regressiva: haveria verdades na arte? A verdade só pode nascer do factício, a verdade só é verdade de algo que é construído e constrói uma nova parte do próprio ser, é feita pelas mãos mortais. A música, enquanto arte, antecipa a valorização e é o desenvolvimento do real que a faz abstrata, quando cria mundos livres da opressão capitalista (no caso da tropicália, uma opressão capitalística). Ela é abstrata por ser ontológica, substitui um mundo pelo outro. Essa abstração é justamente a mistura que participa dos processos de singularidade e troca. Essa abstração aparece em termos de uma espécie de modernidade, mas “modernidade” é um termo ambíguo, que, por um lado, afirmamos e, por outro,

negamos: negamos o sentido comum de que ela é inacabada, e aceitamos sua força de transformação, que tem aspecto de essência e função de resolução.

A abstração da qual estamos insistindo é o elemento responsável por separar “modernidade” e “modernização”. Quando entramos no processo de modernização colonizador, estamos adentrando na catástrofe, mas trocar metafisicamente de valores é diferente de misturar essências. Nossa aderência à mistura, chamada de “altermoderna” por muitos, é a verdade contida na abstração como condição da experimentação. Trata-se da construção de um mundo novo a partir de significados novos, mestiços, da profusão de singularidade que, juntas, constituem uma comunidade: essa é a verdade daquilo que é factício. A estética da resistência se difere, e muito, da alegoria de marketagem política, não importa de qual buraco essa última brote.

A síntese disjuntiva, que constitui tanto a expressão quanto o conteúdo apresentados pela MMPB, é propícia ao controle, já que a polarização é rotineira e esperada, pois se o “ou” só admite duas possibilidades, “tese” e “antítese” dialéticas, os dois polos são inclusos na repressão, por serem previsíveis, “a disjunção tornou-se inclusa, tudo se divide, mas em si mesmo. Mesmo as distâncias são positivas, ao mesmo tempo em que as disjunções são inclusas” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 106).

A síntese conectiva da qual a tropicália mostrou se servir é a potência de conexões, que é infinita porque tudo pode se acoplar a tudo, é o aturdimento da compreensão, o caos, que promove a perda do controle extensivo e intensivo, seja do sujeito afetado, seja do dispositivo de governo, já que sua inclusão instantânea ao sistema axiológico se faz impossível. O que há de mais paradoxal em tudo isso é o fato de que a ruptura foi causada justamente pela inserção radical do que há de mais popular e cotidiano. “Popular” é tudo aquilo que tem a potência de aterrorizar o poder.

“Um povo que não sabe nem escovar os dentes não está preparado para votar”. Essa frase foi dita pelo general Figueiredo, ditador governante do Brasil entre 1979 e 1985, isto é, o *penúltimo* presidente militar, nosso penúltimo ditador. Essa massa que para o general não sabia *nem* escovar os dentes é o “povo” amedrontado, surrado e enfraquecido, cheio do veneno da esperança. A ditadura é a expressão explícita do 1, da totalização, da massificação da população em prol do favorecimento dos mais poderosos. Mas, como podemos acompanhar ao longo da breve história do Brasil, as ditaduras são efêmeras, elas se dissolvem rapidamente, são parte de lacônicas tentativas de suicídio do Estado. Mais espertos que os ditadores são os liberais, esses que transformam uma *multidão* em *povo* por meio de duas artimanhas mascaradas que chamam de “democracia

representativa” e “Estado democrático de direito”. Por baixo da bela máscara de democracia, está o rosto horrendo da ditadura. Trata-se de um teatro de máscaras, o teatro capitalista, cujo palco é o mundo e o enredo são eleições realizadas periodicamente. A máscara e o rosto que ela recobre, ambos homogeneízam a *multidão* por meio da inclusão das singularidades. Sim, o capital inclui, não para humanizar aqueles que eles elegeem como “minorias”, mas para trancafiar as *diferenças* em um regime de *identidades*.

Por outro lado, sempre há aqueles que se incomodam com os imperativos do poder. O mais difícil para eles (para nós, na verdade) é perceber que existe uma infinidade de possibilidades fora do espectro das polarizações capitalísticas. Não é nem um pouco fácil levar uma vida de revolucionário que se recusa a carregar bandeiras, é assim que se compram brigas com a esmagadora maioria dos agentes políticos. Sendo assim, também podemos falar de dois tipos de resistência: a militância que tenta ser incluída e a vida intensa que busca uma *afirmação* da própria potência. A primeira reivindica ser incluída, quer ser *empoderada*; a segunda constantemente cria condições para estabelecer novas *conexões*. As grandes diferenças entre elas são: enquanto uma tenta ser incluída (passivamente), a outra cria (ativamente); enquanto uma depende do poder para existir, a outra depende somente da afirmação de si.

Se há a potencialidade do Estado, isto é, do monstro frio ditatorial estar sempre aqui, sempre de maneira virtual, é claro, não existe necessidade de levarmos uma vida *sem* Estado, mas de levar uma vida *contra* o Estado.

6. Referências bibliográficas

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**. A teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 2002.

BARROS, D. L. P. Paixões e apaixonados: exame semiótico de alguns percursos. Em: **Cruzeiro semiótico**/ Associação Portuguesa de Semiótica, n. 11-12. Porto Alegre, 1990.

_____. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2005.

BAUDRILLARD, J. Televisão/revolução: o caso da Romênia. In: PARENTE, A. (Org.). **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. São Paulo: Editora 34, 1993.

BENJAMIN, W. Passagens. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1995.

BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOULEZ, P. **L'écriture du geste**. Paris: Bourgeois, 2002.

BUARQUE, F. **Roda viva**. São Paulo: Editora Musical Arlequim Ltda, 1967.

_____. Vai passar. In: BUARQUE, C. **Chico Buarque (1984)**. Rio Janeiro: Polygram RJ, 1984. Um cd. Faixa 10 (35 min., 28 sec.).

CALADO, C. **Tropicália**: A história de uma revolução musical. São Paulo: Ed. 34, 2007.

_____. **A Divina Comédia dos Mutantes**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

CAMPOS, A. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CANDIDO, A. **Os parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: Editora Livraria duas cidades, 2001.

CARMO JR., J. R. **Melodia e prosódia**: um modelo para a interface música-fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

CARVALHO, P. H. V. **A voz que canta na voz que fala**: poética e política na trajetória de Gilberto Gil. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal de São Carlos, 2013.

CHARAUDEAU, P. **Les conditions d'une typologie des genres télévisuels d'information. Réseaux.** Paris: CNET, n. 81, 1997.

CLASTRES, P. **A sociedade contra o estado.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

COQUET, J-C. Poética e Linguística. Em: GREIMAS, A.J. (org.) **Ensaio de semiótica poética.** São Paulo: Cultrix, 1975.

DELEUZE, G. **Spinoza et le problème de l'expression.** Paris: Minuit, 1968.

_____. **Conversações.** São Paulo: Ed. 32, 1992.

_____. **Nietzsche e a filosofia.** São Paulo: n-1 edições, 2018.

_____ & GUATTARI, F. **Kafka: por uma literatura menor.** Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 2.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia. vol. 4.** Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1.** Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia vol. 3.** São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia.** São Paulo: Editora 34, 2010.

DIETRICH, P. **Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque.** Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual.** São Paulo: Martins Fontes, 2015.

DUCROT, O. **Dire et ne pas dire: principes de sémantique linguistique.** Paris: Hermann, 1972

FÁVARO, R. A. A; FERREIRA, T. N. R; MARTINS, W.D. **Xerostomia: etiologia, diagnóstico e tratamento.** Revisão. Clin. Pesq. Odontológica, Curitiba, v.2, n.4, p. 303- 317, abr./jun. 2006.

FAVORETTO, C. **Tropicália alegoria alegria.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FERNANDES, N. **Escolas de Samba: Sujeitos Celebrantes e Objetos Celebrados**. Rio de Janeiro: Coleção Memória Carioca, vol. 3, 2001.

FEDERICI, S. **O calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: editora elefante, 2016.

FINLEY, M. I. **Democracia antiga e moderna**. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

FLOCH, J-M. **Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit**. Amsterdam: Hadès, 1985.

FONTANILLE, J. **Semiótica do discurso**. São Paulo: Contexto, 2008.

_____ & ZILBERBERG, C. **Tensão e significação**. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 2001.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão**. Petropolis: Vozes, 2014.

_____. **Nascimento da Biopolítica**. Curso dado no Collège de France (1978 - 1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FRANÇA, V. O “popular” na TV e a chave de leitura dos gêneros. In: GOMES, IMM., org. **Televisão e realidade**. Salvador: EDUFBA, 2009.

GASPARI, H. **A Ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GOETHE, J.W. **Contribuições para a óptica**. São Paulo: Ed. Antroposófica, 2011.

GRACIANO, D. P.; SIGNORI, M. B. D. O rizoma na base d'O Trenzinho do caipira. In: **Revista da ABRALIN**, 14.2, 2015.

GREIMAS, A.J. (org.) **Ensaio de semiótica poética**. São Paulo: Cultrix, 1975.

_____. **De l'imperfection**. Périgueux: Pierre Fanlac, 1987.

_____ & FONTANILLE. **Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma**. São Paulo: Editora Ática, 1993.

_____ O Belo gesto. Em: NASCIMENTO, E. M. F. S.; ABRIATA, V. L. **Formas de vida: rotina e acontecimento**. Ribeirão Preto: Coruja, 2014.

GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1983.

GUARNIERI, G. **Eles não usam black-tie**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

GUATTARI, F. **Cartographies schizoanalytiques**. Paris: Galilée, 1989.

- _____. **Caosmose**. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- HALL, S. Notas sobre a desconstrução do popular. In: SOVIK, Liv (Org.). **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- HARDT, M. & NEGRI, A. **Declaração: isto não é um manifesto**. São Paulo: n-1, 2014.
- HEIDDEGER, M. **Ser e tempo**. Petrópolis: Vozes, 2005.
- HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HINDEMITH, P. **Curso condensado de harmonia tradicional**. São Paulo: Vitale, 1949.
- IMMERMAN, R. H. (1983). **The CIA in Guatemala: The Foreign Policy of Intervention**. Austin: University of Texas Press, 1983.
- KEROUAC, J. **Os vagabundos iluminados**. São Paulo: L&PM Pocket, 2004.
- LAÉRTIOS, Diógenes. **Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres**. Brasília: Editora UnB, 2008
- LANDOWSKI, E. Gosto se discute. In: FIORIN, J. L. **O gosto da gente, o gosto das coisas**. São Paulo: EDUC, 1997.
- LAZZARATO, M. **Signos, máquinas, subjetividades**. São Paulo: n-1, 2014.
- _____. **O governo das desigualdades: crítica da insegurança neoliberal**. São Carlos: EDUFScar, 2011.
- LEVI-STRAUSS, C. Introdução a obra de Marcel Mauss. In: MAUSS, M. **Antropologia e sociologia**, vol. 2. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.
- LOPES, E. Cláudio, o artesão. In: **Metamorfoses: a poesia de Cláudio Manuel da Costa**. São Paulo: Editora UNESP, Fundação, 1997.
- MARX, K. **O capital: crítica da economia política: o processo de produção do capital**. Livro I. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MARX, K. **Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política**. São Paulo: Boitempo, 2011.
- _____. & ENGELS, F. **Manifesto do Partido comunista**. São Paulo: Global, 1981.
- MEDAGLIA, J. O balanço da bossa nova. Em: CAMPOS, A. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva: 1968.
- MELLO, Z. H. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MELVILLE, H. **Bartleby, o escrevente**: uma história de Wall Street. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MONTEIRO, R. N. C. **Análise do discurso musical: uma abordagem semiótica**. Dissertação de mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

NEDER, A. Alegria, alegria: processos de produção de sentido e construção da subjetividade. In: **Revista de Estudos Poético-Musicais**, Florianópolis, n. 1, mai. 2004.

NEGRI, A. **Espinoza subversivo**. Belo Horizonte: Autentica, 2016.

_____. **Anomalia selvagem: poder e potência em Spinoza**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

NIETZSCHE, F. **Assim falava Zaratustra**. Petrópolis: Vozes, 2012.

_____. **Genealogia da moral**. Petrópolis: Vozes, 2011.

_____. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

PELBART, P. P. **O Averso do niilismo**. São Paulo: n-1, 2017.

PIETROFORTE, A. V. S. **Tópicos de semiótica: modelos e aplicações**. São Paulo: Anablume, 2008.

POUND, E. **A arte da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1976.

SARTRE, J-P. **Les mots**. Paris: Folio, 1963.

SPINOZA, B. **Tratado Teológico-Político**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Ética**. Belo Horizonte: Autentica, 2007.

_____. **Tratado Político**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.

TATIT, L. **Musicando a semiótica: Ensaios**. São Paulo: Anablume, 1998.

_____. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Atelier editorial, 2001.

_____. **O cancionista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

THOREAU, H. D. **Desobediência civil**. São Paulo: Penguin/Cia das Letras, 2012.

TOLEDO, E. L. et al. Tricotilomia. / Rev **Psiqu Clín.** 2010; 37(6):251-9.

UMA NOITE EM 67. TERRA, R.; CALIL, R. Produção: Beth Accioly. Brasil, 2010.

WHITEHEAD, A. N.; RUSSEL, B. **Principia Mathematica**. Cambridge: Cambridge University Press, 1956.

VARGAS, A. S. O Carnaval da Bahia: uma retrospectiva histórica do entrudo ao surgimento do trio elétrico Dodó & Osmar com o cavaco elétrico protótipo da guitarra baiana. Em: **III SIMPOM**. 2014. v. 3. p. 183 – 192.

VELOSO, C. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ZILBERBERG, C. Síntese da gramática tensiva. In: Significação: **Revista Brasileira de Semiótica**, n.25, junho de 2006. São Paulo: Annablume, p. 163-204.

_____ & L; LOPES, I. C. **Elos entre melodia e letra**. São Paulo: Ateliê editorial, 2008.

_____. **Razão poética do sentido**. São Paulo: Edusp, 2006.

_____ Des formes de vie aux valeurs. **Formes sémiotiques**. Paris : Presses Universitaires de France, 2011.