

HELOISA M. MENDES

**TRANSGRESSÃO E CONSERVADORISMO NA PRÁTICA
DISCURSIVA DA JOVEM GUARDA**

UBERLÂNDIA
2009

HELOISA M. MENDES

**TRANSGRESSÃO E CONSERVADORISMO NA PRÁTICA
DISCURSIVA DA JOVEM GUARDA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Lingüísticos da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Lingüística.

Área de concentração: Estudos em Lingüística e Lingüística Aplicada

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Fernanda Mussalim
Guimarães Lemos Silveira

UBERLÂNDIA
2009

FICHA CATALOGRÁFICA

M538t Mendes, Heloisa M., 1980-
 Transgressão e conservadorismo na prática discursiva da Jovem
 Guarda / Heloisa M. Mendes. - Uberlândia, 2009.
 124 f. : il.

 Orientadora: Fernanda Mussalim Guimarães Lemos Silveira.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
 Programa de Pós-graduação em Estudos Lingüísticos.
 Inclui CD-ROM.

 1. Análise do discurso - Teses. 2. Semântica - Teses. 3. Música –
 Teses. I. Silveira, Fernanda Mussalim Guimarães Lemos. II. Universidade
 Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em Estudos
 Lingüísticos. III. Título.

CDU: 801

Heloisa M. Mendes

Transgressão e conservadorismo na prática discursiva da Jovem Guarda

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Lingüísticos da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Lingüística.

Área de concentração: Estudos em Lingüística e Lingüística Aplicada

Uberlândia, 09 de fevereiro de 2009.

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Fernanda Mussalim Guimarães Lemos Silveira – UFU

Prof. Dr. Cleudemar Alves Fernandes – UFU

Prof. Dr. Roberto Leiser Baronas – UFSCAR

Para Alcino e Nair

AGRADECIMENTOS

A Deus, por Sua infinita misericórdia;

À Fernanda, pela orientação sempre disposta, pela confiança em meu trabalho e pelo acolhimento;

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais, pelo apoio financeiro;

Aos professores, Dr. Cleudemar Alves Fernandes e Dr. Roberto Leiser Baronas, pela leitura criteriosa e pelas valiosas contribuições a este trabalho;

Às professoras, Dr.^a Carmen Lúcia Hernandes Agustini, Dr.^a Eliane Mara Silveira e Dr.^a Maura Alves de Freitas Rocha, e ao professor, Dr. João Bôsko Cabral Santos, por participarem de minha formação;

A todos os funcionários do Instituto de Letras e Lingüística, em especial à Eneida e à Solene, pelo atendimento sempre atencioso e gentil;

À Lúcia Garcetti, pelas aulas de música;

À Marina, pelo incentivo, pelo carinho e pela amizade;

À Ana Carolina, à Carla, à Isabel, à Kelen e à Luciane, pelo companheirismo;

A todos os colegas do Programa de Pós-graduação em Estudos Lingüísticos, pelos diálogos bem-humorados;

Ao Marcelo, pelas animadas conversas sobre os tempos da Jovem Guarda;

Aos meus pais, Alcino e Nair, pelo amor incondicional;

Ao Luiz, pelo amor fraternal;

Ao André, pelo bem-querer.

“Bem longe de dizer que o objeto precede o ponto de vista, diríamos que é o ponto de vista que cria o objeto; aliás, nada nos diz de antemão que uma dessas maneiras de considerar o fato em questão seja anterior ou superior às outras.”

(SAUSSURE, 2006)

RESUMO

Nesta dissertação, procuramos verificar sob quais regularidades emerge a prática discursiva da Jovem Guarda – movimento musical brasileiro da década de 1960. Para proceder à análise, nos valem do conceito de semântica global, apresentado por Dominique Maingueneau em *Gênese dos discursos* (2005). Essa noção apreende o postulado de que todos os planos da discursividade são regulados por um sistema de restrições semânticas, que fixa os critérios que, em um posicionamento determinado, distinguem o que é possível ou não de ser enunciado do interior desse mesmo posicionamento. O *corpus* analisado compõe-se de canções, capas de discos, vestuário e performance de artistas reconhecidos como pertencentes ao movimento. Por meio da seleção um tanto diversificada do *corpus*, procuramos apreender o discurso da Jovem Guarda em tantos planos quantos fossem possíveis para os limites deste trabalho, sem considerar um plano como sendo o plano privilegiado para a verificação das especificidades desse discurso. Nossa hipótese é a de que o funcionamento da prática discursiva em questão parece regulado por certa oscilação, que pode ser descrita por um movimento pendular de transgredir e voltar atrás, conservando, em alguma medida, posicionamentos impregnados de conservadorismo. A prática discursiva da JG não nos parecer ser, portanto, transgressora, no sentido de operar uma ruptura no campo, mas mexe com as relações de força interdiscursivas e incomoda, porque dessacraliza o lugar que o músico e a música ocupavam no campo da música popular brasileira.

Palavras-chave: Análise do Discurso. Interdiscurso. Semântica global. Música. Prática discursiva da Jovem Guarda.

RESUMEN

En esta disertación, procuramos verificar bajo cuales regularidades emerge la práctica discursiva de *Jovem Guarda* – movimiento musical brasileño de la década de 1960. Para realizar el análisis, utilizamos el concepto de semántica global, presentado por Dominique Maingueneau en *Gênese dos discursos* (2005). Esa noción comprende el postulado de que todos los planes de la discursividad son controlados por un sistema de restricciones semánticas, que fija los criterios que, en un posicionamiento determinado, distinguen lo que es posible o no de ser enunciado del interior de ese mismo posicionamiento. El *corpus* está compuesto de canciones, tapas de discos, vestuario y actuación de artistas reconocidos como pertenecientes al movimiento. Por medio de la selección un tanto diversificada del *corpus*, procuramos aprehender el discurso de *Jovem Guarda* en tantos planes cuantos fueran posibles para los límites de este trabajo, sin considerar un plan como siendo el plan privilegiado para la verificación de las especificidades de ese discurso. Nuestra hipótesis es la de que el funcionamiento de la práctica discursiva en cuestión parece regulado por cierta oscilación, que puede ser descrita por un movimiento pendular de transgredir y volver atrás, conservando, de algún modo, posicionamientos impregnados de conservadurismo. La práctica discursiva de *Jovem Guarda* no nos parece ser, por lo tanto, transgresora en el sentido de promover una ruptura en el campo, pero revuelve las relaciones de fuerza interdiscursivas e incómoda, porque desacraliza el lugar que el músico y la música ocupaban en el campo de la música popular brasileña.

Palabras clave: Análisis del Discurso. Interdiscurso. Semántica global. Música. Práctica discursiva de *Jovem Guarda*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: Capa do LP <i>Wanderléa</i>	101
Ilustração 2: Capa do LP <i>A ternura de Wanderléa</i>	102
Ilustração 3: Capa do compacto <i>Você me acende</i>	104
Ilustração 4: Capa do LP <i>Viva a Juventude!</i>	105
Ilustração 5: Capa do LP <i>Isto é Renado e Seus Blue Caps</i>	107
Ilustração 6: Os donos da festa	109

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	INTERDISCURSO: UMA NOÇÃO CARA À ANÁLISE DO DISCURSO.....	16
2.1	Considerações iniciais	16
2.2	AD-1 (AAD-69) e a noção de interdiscurso	17
2.3	AD-2 e a noção de interdiscurso	19
2.4	AD-3 e a noção de interdiscurso	23
2.5	Considerações finais	28
3	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: GÊNESE DOS DISCURSOS.....	29
3.1	Considerações iniciais	29
3.2	As hipóteses de Dominique Maingueneau.....	30
3.2.1	<i>Primado do interdiscurso</i>	32
3.2.2	<i>Uma competência discursiva</i>	34
3.2.3	<i>Uma semântica global</i>	38
3.2.4	<i>A polêmica como interincompreensão</i>	42
3.2.5	<i>Do discurso à prática discursiva</i>	43
3.2.6	<i>Uma prática intersemiótica</i>	46
3.2.7	<i>Um esquema de correspondência</i>	47
4	EM PAUTA ALGUNS ACONTECIMENTOS NO CAMPO DA MÚSICA POPULAR NACIONAL E ESTRANGEIRA	50
4.1	Considerações iniciais	50
4.2	Sonhando com a modernidade	51
4.3	Arte politicamente engajada.....	54
4.4	O campo da música popular brasileira na década de 1960.....	57
4.5	“One-two-three o’clock, four o’clock rock...”	63
4.6	“Segurem suas filhas: aí vem o rock’n roll!!”	67
5	APONTAMENTOS SOBRE A POLÊMICA NO CAMPO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NA DÉCADA DE 1960.....	76
5.1	Considerações iniciais	76
5.2	A JG pelo prisma da bossa-nova	76
5.3	A JG por ela mesma.....	80
5.4	Considerações finais	84

6	A SEMÂNTICA DISCURSIVA: OSCILAÇÃO ENTRE TRANSGRESSÃO E CONSERVADORISMO	86
6.1	Considerações iniciais	86
6.2	Com quantas notas se faz um iê iê iê.....	86
6.3	Rebeldes ou bons moços?	89
6.3.1	<i>As letras da Jovem Guarda</i>	89
6.3.2	<i>Aspectos musicais das canções da Jovem Guarda</i>	98
6.4	“Mas é que eu tenho que manter a minha fama de mau”	99
6.5	“O meu carro é vermelho”	108
6.6	A performance dos brotos.....	111
6.7	Considerações finais	115
	CONCLUSÃO.....	117
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	119
	ANEXO A – CANÇÕES E PERFORMANCES	124

1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho, pretendemos analisar, sob a perspectiva teórica da Análise do Discurso (AD), mais especificamente a partir da noção de semântica global de Dominique Maingueneau, apresentada em *Gênese dos discursos* (2005), a prática discursiva da Jovem Guarda (JG) – movimento¹ musical brasileiro da década de 1960. Desenvolvida em função do propósito de modelizar a apreensão do discurso por meio do interdiscurso, essa noção apreende o postulado de que todos os planos da discursividade são regulados por um mesmo sistema de restrições semânticas, que fixa os critérios do que é possível ou não de ser enunciado do interior de um determinado posicionamento. Nesse sentido, procuramos verificar sob quais regularidades emerge a prática discursiva da JG, ou seja, identificar seus princípios reguladores depreendidos tanto das canções quanto das demais produções semióticas que recortamos para análise.

Nossos objetivos, portanto, foram explorar o conceito de semântica global, remontando ao funcionamento da prática discursiva da JG, e analisar aspectos da materialidade dessa prática discursiva (por exemplo, no nível textual, a preferência pela ordem inversa) como forma de sustentar a hipótese de que o sistema de restrições estrutura, em todos os níveis, a prática discursiva.

O *corpus* analisado nesta dissertação compõe-se fundamentalmente das letras das canções *Splish Splash* (Erasmão Carlos), *Parei na contramão* (Roberto Carlos e Erasmão Carlos), *Namoradinho de um amigo meu* (Roberto Carlos), *Minha fama de mau* (Erasmão Carlos), *Festa de arromba* (Roberto Carlos e Erasmão Carlos), *Mexerico da Candinha* (Roberto Carlos e Erasmão Carlos) e da menção a algumas outras canções quando necessária para esclarecer ou fundamentar alguma posição que assumimos; das capas dos discos *Wanderléa*, *A ternura de Wanderléa*, *Você me acende*, *Viva a Juventude!* e *Isto é Renato e Seus Blue Caps*; do vestuário usado por parte dos artistas em uma fotografia de divulgação; e da performance dos cantores Roberto Carlos e Wanderléa ao se apresentarem em um programa de televisão, cantando *Quero que vá tudo pro inferno* (Roberto Carlos e Erasmão Carlos) e *Pare o casamento* (Luiz Keller), respectivamente.² Esses textos foram escolhidos

¹ A alusão à JG como um movimento deve ser entendida como um posicionamento discursivo no interior do campo da música popular brasileira, historicamente reconhecido. Os artistas pertencentes à JG se reconheciam enquanto grupo.

² As canções e performances mencionadas e analisadas nesta dissertação estão reunidas no Anexo A – Canções e performances.

por serem reconhecidos como pertencentes ao movimento da JG, conforme atestam o pesquisador Ricardo Pugialli, o historiador Marcelo Fróes e o jornalista Pedro Alexandre Sanches, a quem recorremos enquanto referências sobre a história do movimento. Com relação, especificamente, às canções selecionadas, nosso recorte priorizou os chamados “carros chefes”, ou seja, canções responsáveis por vendas avultosas de discos e por colocar seus intérpretes e/ou autores/versionistas em uma posição de bastante destaque na mídia. Coincidentemente, boa parte delas se restringe à produção de Roberto Carlos e Erasmo Carlos.

Essa seleção um tanto diversificada do *corpus* pressupõe diferentes níveis de estruturação discursiva. Com relação à canção, por exemplo, atentamos não só para a letra, mas também para a música. Procuramos, desse modo, apreender o discurso da JG em tantos planos quantos sejam possíveis para os limites deste trabalho, sem considerar um plano como sendo o plano privilegiado para a verificação das especificidades desse discurso. Esse recorte se deve ao fato de assumirmos, com Maingueneau, o postulado teórico da prática discursiva como uma prática intersemiótica e, conseqüentemente, o de que o discurso está em todo lugar, o que dispensa uma análise exaustiva ou quantitativa dos dados.

Em termos metodológicos, a abordagem de nosso *corpus* foi feita em conformidade com o que postula Pêcheux (1983) – a alternância entre os movimentos de descrição e de interpretação do objeto, sem, entretanto, tratá-los como atividades indiscerníveis – e também em conformidade com Maingueneau (2005) para quem o tratamento metodológico dos dados se dá a partir de hipóteses fundamentadas na história e de um conjunto de textos, devendo a análise desse material confirmar ou refutar as hipóteses levantadas.

Nossa dissertação está organizada em cinco capítulos. No primeiro capítulo – *Interdiscurso: uma noção cara à Análise do Discurso* – objetivamos distinguir a concepção de interdiscurso de Dominique Maingueneau em contraposição ao que foi elaborado teoricamente por Michel Pêcheux. Não visamos, de modo algum, rememorar a história da Análise do Discurso de linha francesa ou o itinerário teórico de seu fundador, mas apresentar um capítulo que reflete parte de nosso percurso de leitura empreendido nas disciplinas cursadas durante o primeiro ano do curso de Mestrado em Lingüística e, de alguma forma, nossa inscrição nessa área de estudos.

No segundo capítulo – *Fundamentação teórica: Gênese dos discursos* – apresentamos os postulados teóricos desenvolvidos por Dominique Maingueneau em *Gênese dos discursos* (2005) e que fundamentam nosso trabalho. Salientamos que uma incursão nos textos fundamentais de nossa área de investigação, realizada no primeiro capítulo, se fez necessária

para que pudéssemos compreender os deslocamentos efetuados por esse autor e justificar a opção por seu arcabouço teórico e não por outro.

No terceiro capítulo – *Em pauta alguns acontecimentos no campo da música popular nacional e estrangeira* – reunimos algumas das condições sócio-históricas contemporâneas à emergência da prática discursiva da JG, que parece ter se dado na tensão entre aspectos políticos, culturais e midiáticos. Essas condições foram importantes para o levantamento de hipóteses a respeito da prática discursiva da JG.

O quarto capítulo – *Apontamentos sobre a polêmica no campo da música popular brasileira na década de 1960* – trata da polêmica que ocupou o campo da música popular brasileira na década de 1960 e se deu entre os defensores de uma música “genuinamente” nacional e os músicos da JG. Acreditamos que a análise das declarações concedidas pelos músicos na época e a consideração dos acontecimentos que descrevemos no terceiro capítulo possam ser lidas como uma descrição/análise do campo discursivo da música popular brasileira.

O quinto capítulo – *A semântica discursiva: oscilação entre transgressão e conservadorismo* – está voltado efetivamente para a análise do *corpus*. Nossa hipótese, centrada na noção de semântica global de Maingueneau (2005), é de que o funcionamento da prática discursiva em questão parece regulado por certa oscilação, que pode ser descrita por um movimento pendular de transgredir e voltar atrás, conservando, em alguma medida, posicionamentos impregnados de conservadorismo. É nesse sentido que, como buscaremos mostrar, a prática discursiva da JG não nos parecer ser, em medida alguma, transgressora, no sentido de operar uma ruptura no campo, mas, sem dúvida alguma, mexe com as relações de força interdiscursivas e incomoda, porque dessacraliza o lugar que o músico e a música ocupavam no campo da música popular brasileira.

2 INTERDISCURSO: UMA NOÇÃO CARA À ANÁLISE DO DISCURSO

2.1 Considerações iniciais

A noção de interdiscurso é, sem dúvida, uma noção cara à teoria do discurso. Na perspectiva de Possenti (2005, p. 381), “sob diversos nomes – polifonia, dialogismo, heterogeneidade, intertextualidade – cada um implicando algum viés específico, como se sabe, a idéia de interdiscurso é certamente uma das principais características da AD”. Pode-se perceber a produtividade da noção de interdiscurso nas tentativas de vários teóricos de defini-la. Cada um, à sua maneira, quando não procurou fornecer uma definição, buscou explicitar questões subjacentes ao significado de interdiscurso.

Dominique Maingueneau é um dos analistas do discurso que trabalhou na reconfiguração dessa noção. Em *Gênese dos discursos* (2005), obra que fundamenta nosso trabalho, procura oferecer contornos mais claros para o interdiscurso, postulando seu primado sobre o discurso. Antes, porém, de tratarmos especificamente de sua proposta, discutiremos a constituição da noção de interdiscurso no percurso empreendido por Michel Pêcheux. Para tanto, retomaremos alguns de seus textos fundamentais, a saber, *Análise automática do discurso* (1969), *A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas* (1975), escrito em parceria com Catherine Fuchs, e *O discurso: estrutura ou acontecimento* (1983). A escolha desses três textos da obra de Pêcheux justifica-se porque eles demarcam as fases de formulação teórica e de procedimentos de análise, bem como de retificação e indicação de novos caminhos para a AD. Nessa perspectiva, tais textos nos permitem discorrer sobre como se deu a constituição da noção de interdiscurso, concomitante ao processo de constituição da própria teoria do discurso. Outras referências igualmente importantes, tais como o artigo do número 24 da revista *Langages* escrito em parceria com Claudine Haroche e Paul Henry, *A semântica e o corte saussuriano: língua, linguagem, discurso* (1971)³, *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio* (1975) e *Materialidades discursivas* (1980), também figurarão neste capítulo à medida em que for necessário esclarecer algumas questões teóricas que parecem ter sido mais detidamente

³ Esta obra marca a entrada de Pêcheux no campo da Lingüística, devido à sua intervenção epistemológica de forma mais marcada nesse campo em torno da problematização de Saussure e contra a semântica da língua, que aparece apenas sob a forma de esboço no texto de 1969. Na perspectiva de Maldidier (2003), nesse texto se formula pela primeira vez a idéia de que o sentido, objeto da semântica, excede o âmbito da lingüística, ciência da língua; a semântica, portanto, não derivaria de uma abordagem lingüística *stricto sensu*.

desenvolvidas por Pechêux nesses textos, entre elas, a inserção do autor no campo da Lingüística, seu aprofundamento filosófico em torno da noção de *discurso* e seu contato com a questão da heterogeneidade teorizada por Jaqueline Authier-Revuz, respectivamente.

Nas poucas páginas que se seguem, apresentaremos a constituição da noção de interdiscurso e, simultaneamente, destacaremos que os deslocamentos efetuados impõem, para o campo da AD, a redefinição de seu objeto de análise.

2.2 AD-1 (AAD-69) e a noção de interdiscurso

Em *Análise automática do discurso* (1969), Pêcheux apresenta uma crítica ao racionalismo presente nas gramáticas do século XIX e à universalidade dos sentidos, bem como propõe um deslocamento da teoria saussuriana sobre língua, formulando orientações gerais para a teoria do discurso na tentativa de responder à questão “Como ler um texto?”.

Pêcheux, ao tratar da noção de funcionamento da língua, não assume que o sentido das palavras seja convencional e que a relação entre língua e mundo seja suficientemente clara. Essa recusa o leva a rejeitar também a centralidade da sintaxe na produção de sentidos e a propor que a língua tem suas regras próprias (fonológicas, morfológicas e sintáticas) que são postas a funcionar de uma maneira ou de outra em função do processo discursivo a que está submetida.⁴ Nesse sentido, a AD rompe com uma lingüística que concebe que o sentido é da ordem da língua, mas não prescinde dela para se constituir; reconhece a especificidade da língua, mas faz do sentido sua especialidade. Abre mão do universal e do individual e concebe o particular como objeto de análise (o discurso inscreve-se no nível do particular).

Pêcheux examina diferentes métodos de análise de textos, desde os desenvolvidos antes de Saussure e denominados não-lingüísticos, por evitarem o nível específico do signo e derivarem de metodologias psicológicas e sociológicas, até os denominados para-lingüísticos, métodos fortemente atrelados a disciplinas como a etnologia e a crítica literária, por exemplo, e considerados por ele paradoxais, porque apelam à Lingüística pré-saussuriana para responder as questões que a Lingüística a partir do corte saussuriano abandonou para se

⁴ Parece ser em *A semântica e o corte saussuriano: língua, linguagem, discurso* (1971) que o raciocínio em torno dos níveis autorizados por Saussure parece adquirir contornos mais claros. Para Pêcheux (1971), a semântica não é apenas mais um nível, homólogo aos níveis fonológico, morfológico e sintático, mas o elo entre as significações de um texto e suas condições sócio-históricas que, por sua vez, não são secundárias, mas constitutivas das próprias significações.

constituir como ciência autônoma. O autor, a partir do exame crítico desses métodos, afirma que a passagem da *função* para o *funcionamento*, fato teórico marcante do nascimento da Lingüística, não poderia extrapolar os domínios dos fatos da língua, ou seja, não poderia abarcar fenômenos textuais supondo certa homogeneidade epistemológica.

A partir do conceito saussuriano de língua como instituição social, Pêcheux coloca o discurso em uma perspectiva que se situa entre o lingüístico e o sociológico de tal modo que não se possa reduzi-lo a uma seqüência lingüística fechada sobre si mesma, mas tomá-lo como parte de um mecanismo em funcionamento, pertencente a um sistema de normas que não são nem individuais, nem universais, mas corresponde a um lugar no interior de uma formação social dada:

[...] enunciaremos a título de proposição geral que os *fenômenos lingüísticos de dimensão superior à frase podem efetivamente ser concebidos como um funcionamento* mas com a condição de acrescentar imediatamente que este *funcionamento não é integralmente lingüístico, no sentido atual desse termo* e que não podemos defini-lo senão em referência ao mecanismo de *colocação* dos protagonistas e do objeto de discurso, mecanismo que chamamos “condições de produção” do discurso (PÊCHEUX, 1997, p. 78, destaque do autor).

Na segunda parte do texto, Pêcheux descreve, minuciosamente, o dispositivo de análise automática do processo discursivo, realizado em etapas: 1) seleção do *corpus* fechado de seqüências discursivas; 2) análise lingüística das seqüências, considerando-se as construções sintáticas e o léxico; 3) análise discursiva, objetivando a construção de sítios de identidades baseados em relações de sinonímia e de paráfrase e 4) demonstração de que as relações de sinonímia e paráfrase decorrem da mesma estrutura geradora do processo discursivo.

Pêcheux (1969) afirma que o processo discursivo não tem, de direito, um início e deve ser remetido às relações de sentido nas quais é produzido – um discurso é, em alguma medida, uma resposta direta ou indireta a um discurso prévio. Essa afirmação nos permite considerar que há, neste momento, um embrião da noção de interdiscurso. Ela não é explicitamente tematizada, mas está lá. A existência do outro não é negada por Pêcheux, mas também não é postulada por ele, neste momento, em termos teóricos. Ela aparece apenas como “empírica” e reduzida ao “mesmo”, ou como “estrutural”, quando se aponta para a diferença entre máquinas e para a manutenção de uma coesão interna a cada uma.

Em *Análise do Discurso: três épocas*, a respeito da AAD-1, o autor afirma:

A presença do *outro* está pois subordinada ao primado do *mesmo*:

- o outro da alteridade discursiva “empírica” é reduzido seja ao *mesmo*, seja ao resíduo, pois ele é o fundamento combinatório da identidade de um mesmo processo discursivo;
- o outro alteridade “estrutural” só é, de fato, uma *diferença incomensurável* entre “máquinas” (cada uma idêntica a si mesma e fechada sobre si mesma), quer dizer, uma diferença entre mesmos (PÊCHEUX, 1997, p. 313, destaque do autor).

Parece-nos que a AAD-69 emerge em um contexto de “urgência teórica”, isto é, em função da necessidade de que as ciências sociais pudessem inscrever-se sob a objetividade científica requerida na época, para que lhes fosse conferido o *status* de ciência. Esse período representa, nas palavras de Malidier (2003), “o momento febril de uma construção”. Diante de nossos propósitos, é relevante esclarecer que em AAD-69, apesar das retificações que seguirão, o conceito de *discurso* não se confunde com o de discurso empírico sustentado por um sujeito nem com o de texto; é um conceito que extrapola qualquer concepção comunicacional da linguagem. De acordo com Malidier (2003, p.21),

[...] todo o livro deve ser lido como um conjunto de proposições alternativas: o dispositivo de análise do discurso se quer um instrumento científico; ele é o primeiro modelo de uma máquina de ler que arrancaria a leitura da subjetividade. Mas este dispositivo está ligado a uma teoria que, na época, permanece inscrita no vazio. A teoria do discurso, ainda que a expressão não figure com todas as letras, está por nascer.

A preocupação de Pêcheux com a inscrição de uma teoria no campo científico pode ser sentida anos antes da publicação de *Análise automática do discurso* (1969), em *Observações para uma teoria geral das ideologias* (título original de 1967). Sob o pseudônimo de Thomas Herbert, critica as ciências sociais por se valerem de métodos das ciências naturais, sem ressignificá-los para a análise de dados sociais. Mobiliza conceitos do Marxismo, da Psicanálise lacaniana e da Lingüística saussuriana, ao mesmo tempo em que fundamenta sua posição, a saber, a necessidade de uma teoria que construa seus instrumentos, seus dispositivos de análise e seus objetos teóricos, empreendimento levado a cabo por ele.

Nesse sentido, não há como negar sua contribuição, tampouco criticar o período da AAD-69 em função dos ajustes pelos quais ela passou ou dos rumos que a AD tomou a partir da leitura de outros autores. Acreditamos que é possível olhar para o momento e reconhecer nele uma coerência sujeita às coerções teóricas, ideológicas e políticas da época.

2.3 AD-2 e a noção de interdiscurso

Em *A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas* (1975), Pêcheux e Fuchs explicitam o quadro epistemológico da AD, que não fora explorado no texto de 1969. Tal quadro é constituído pela articulação entre o materialismo histórico, a lingüística e a teoria do discurso, e essas três regiões do conhecimento científico são atravessadas por uma teoria da subjetividade de natureza psicanalítica. Sobre esse artigo, Maldidier (2003, p. 38) afirma que “nenhum texto de Michel Pêcheux exprimira até aí, com tanto vigor, as relações da *análise do discurso* e da *teoria do discurso*” e acrescenta que tal texto parece ser uma reescrita dos textos precedentes, haja vista que traz marcas de retornos reflexivos, de remanejamentos e de retificações, de atualizações ou de apreensões.

Quanto aos procedimentos de análise, Mussalim (2001, p. 120) afirma que “a AD-2 apresenta muito poucas inovações; o deslocamento efetivo que se dá com relação à AD-1 diz respeito, sobretudo, ao objeto de análise: discursos menos ‘estabilizados’, por serem produzidos a partir de condições de produção menos homogêneas”. Esse deslocamento parece ser consequência do desenvolvimento do conceito de formação discursiva (FD)⁵. É a partir do conceito de FD que a noção de interdiscurso (“exterior específico”) é efetivamente introduzida nos pressupostos teóricos da AD e começa a fazer explodir a noção de máquina estrutural fechada. Entretanto, apesar dessa mudança não se pode dizer que, neste momento, a AD assume o primado do interdiscurso sobre o discurso, haja vista que, ainda na AD-2, considera-se a existência de FDs constituídas independentemente umas das outras e colocadas, posteriormente, em relação.

Na primeira parte do texto em questão, Pêcheux e Fuchs (1975) discutem a relação entre formação social, língua e discurso. Eles afirmam, a partir da retomada de alguns pressupostos marxistas (principalmente no que diz respeito à relação de interdependência entre a superestrutura e a infra-estrutura da metáfora do edifício social) que o funcionamento da instância ideológica na reprodução das relações de produção consiste, entre outros fatores, na *interpelação*, ou seja, na condução do sujeito – sem que ele se dê conta e tendo a impressão de exercer sua própria vontade – a ocupar um “lugar social” e enunciar a partir daí.

A interpelação denuncia a relação entre ideologia e discurso. Para os autores,

[...] a *espécie* discursiva pertence, assim pensamos, ao *gênero* ideológico, o que é o mesmo que dizer que as formações ideológicas [...] “comportam necessariamente,

⁵ É comum, em textos que procuram descrever a história da AD, que seja atribuída a Michel Foucault (1969) a origem da expressão *formação discursiva* e sua tomada por empréstimo por Michel Pêcheux. Salientamos que apesar da semelhança da expressão empregada por ambos os autores, seu conceito não é coincidente. Entretanto, não faremos uma apresentação pormenorizada desse conceito em Foucault, por acreditar que fugiria ao escopo do que nos propomos neste capítulo. Remetemos o leitor a Baronas (2007) para maiores esclarecimentos a respeito da história da noção-conceito de formação discursiva e sua especificidade em Pêcheux e em Foucault.

como um de seus componentes, uma ou várias *formações discursivas* interligadas que determinam o que pode e deve ser dito (articulado sob a forma de uma harena, um sermão, um panfleto, uma exposição, um programa etc.) a partir de uma posição dada numa conjuntura”, isto é, numa certa relação de lugares no interior de um aparelho ideológico, e inscrita numa relação de classes (PÊCHEUX; FUCHS, 1997, p. 166 e 167, destaque dos autores).

Assim, o objeto de análise da AD é definido como sendo de natureza ideológica em que o lingüístico intervém como pressuposto. A linguagem é o lugar onde, privilegiadamente, a ideologia se materializa.

A noção de FD em Pêcheux é mais claramente definida em outro texto de 1975, *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*⁶. Sua tese é a de que “*toda formação discursiva dissimula, pela transparência do sentido que nela se constitui, sua dependência com respeito ao ‘todo complexo com dominante’ das formações discursivas, intrincado no complexo das formações ideológicas*” (PÊCHEUX, 1988, p. 162). O autor define por interdiscurso o “todo complexo com dominante” das formações discursivas, cujas características, inerentes a cada uma delas, é a dissimulação daquilo que fala antes, em outro lugar e independentemente, mas que lhes é constitutivo, bem como sua dependência em relação ao todo.

No período que se convencionou chamar de AD-2, enunciação e esquecimento são tomados como palavras de ordem. A enunciação é vista como o processo de inscrição do sujeito em uma posição discursiva, que sempre impõe limites para aquilo que é dizível do ponto de vista discursivo, mas não do ponto de vista lingüístico. O processo de enunciação está fortemente atrelado às zonas de esquecimento 1 e 2 (o sujeito “se esquece” de que não é a origem do próprio discurso e “acredita” que, portanto, pode controlar os efeitos de sentido de seu dizer), que explicam o processo de assujeitamento ideológico, ou seja, o fato de o indivíduo, “iludido” pela crença de que é dono de sua vontade, identificar-se ideologicamente

⁶ *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio* (1975) é considerado, com razão, por muitos analistas do discurso, mais do que uma continuação do artigo publicado no número 24 da revista *Langages*, o momento mais forte da obra de Michel Pêcheux, “um filósofo inquieto com a lingüística” (Maldidier, 2003, p. 44). Seu ponto de partida, assim como no artigo de *Langages*, é a semântica, mas trata-se de um olhar para a semântica sob o signo da evidência. Embora *Semântica e discurso* apresente, talvez de forma mais cuidada, os conceitos da AD, na perspectiva de Maldidier (2003), a primeira formulação da teoria do discurso aparece alguns anos antes, em *A semântica e o corte saussuriano*: “[...] as formações ideológicas assim definidas comportam necessariamente, como um de seus componentes, uma ou várias *formações discursivas* interligadas, que determinam o que pode e deve ser dito (articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa, etc.) a partir de uma posição dada numa conjuntura dada: o ponto essencial aqui é que *não se trata apenas da natureza das palavras empregadas, mas também (e sobretudo) de construções nas quais essas palavras se combinam*, na medida em que elas determinam a significação que tomam essas palavras: como apontávamos no começo, as palavras mudam de sentido segundo as posições ocupadas por aqueles que as empregam. Podemos agora deixar claro: as palavras ‘mudam de sentido’ ao passar de uma *formação discursiva* a outra” (HAROCHE, Claudine; PÊCHEUX, Michel; HENRY, Paul, 2007, p. 26, destaque dos autores).

com um lugar no interior de uma formação social, ser levado a ocupá-lo e aí inscrito, enunciar.

Ainda nesse período, Pêcheux e Fuchs postulam pela primeira vez que as marcas ligadas à enunciação devem ser tomadas como centrais na fase de análise lingüística, fato que introduz modificações na concepção de língua assumida:

Antes de mais nada, o léxico não pode ser considerado como um “estoque de unidades lexicais”, simples lista de morfemas sem conexão com a sintaxe mas, pelo contrário, como um conjunto estruturado de elementos articulados sobre a sintaxe. Em segundo lugar, a sintaxe não constitui mais o domínio neutro das regras puramente formais, mas o modo de organização (próprio a uma determinada língua) dos traços das referências enunciativas (PÊCHEUX; FUCHS, 1997, p. 176).

O ganho que se verifica com relação à concepção de língua, a partir do trecho acima, é o fato de a enunciação ser assumida como algo específico da língua. A concepção de língua desloca-se de uma noção que a compreendia como constituída por processos sintáticos, para uma noção que não nega a importância da sintaxe, mas também não lhe confere um caráter de centralidade e tampouco de neutralidade, pois abarca traços de referência/posição enunciativa.

Na segunda parte do texto, os autores dedicam-se à reflexão sobre a construção do *corpus* em função das condições de produção dominantes; sobre os objetivos de uma análise lingüística do discurso; sobre os processos principais da análise do processo discursivo; e formulam uma crítica aos procedimentos da AAD-69.

Ao descrever o que foi a AD-2, Pêcheux (1983) explicita que sua problemática, tomando a relação de entrelaçamento desigual entre uma FD e seu exterior, era a de descobrir os pontos de confronto polêmico nos limites internos da FD, as regiões atravessadas por efeitos discursivos de diferentes ordens. Ele também assevera a impossibilidade de fechamento da identidade discursiva em função da insistência da alteridade. Nessa perspectiva, a emergência do conceito de alteridade, nos postulados teóricos da teoria do discurso, provoca não só a rejeição da noção de identidade discursiva fechada, mas o de maquinaria e possivelmente, também, o de formação discursiva, tal como é tratada em 1975.

Acreditamos que a segunda fase da AD funciona como uma espécie de “rito de passagem” e, mais do que representar uma transição particular, calcada na revisão e retificação da fase que a precedeu, representa a progressiva “aceitação” de um objeto menos estável, heterogêneo, sem prejuízo para a coerência interna da teoria. Ela prepara o caminho para o que viria em seguida: a desconstrução total da maquinaria discursiva, da qual trataremos a seguir.

2.4 AD-3 e a noção de interdiscurso

De acordo com o que afirmamos anteriormente, a desconstrução da maquinaria discursiva ocorreu somente na terceira fase da AD. Para Mussalim (2001, p. 120), “essa desconstrução é decorrente de um deslocamento que ocorre no que diz respeito à relação de uma FD com as outras”. Enquanto a AD-2 considera a existência de FDs constituídas independentemente umas das outras para depois serem postas em relação, a AD-3 concebe que os discursos que atravessam uma FD se formam de maneira regulada no interior de um interdiscurso. A identidade de uma FD será, portanto, estruturada pela relação interdiscursiva. Nesse sentido, o procedimento de análise por etapas, com ordem fixa, tal como vinha sendo empregado, não se sustenta.

Em *O discurso: estrutura ou acontecimento* (1983), Pêcheux, motivado pela necessária contração de alianças entre o marxismo e outros saberes, propõe uma reflexão acerca do discurso como estrutura e acontecimento, por três caminhos: 1) pelo acontecimento; 2) pela estrutura e 3) pela relação entre descrição e interpretação. Apresentaremos em linhas gerais cada um deles.

No primeiro capítulo, Pêcheux analisa o enunciado *On a gagné* que irrompe em 10 de maio de 1981 na Praça da Bastilha, França, como um grito coletivo de vitória. Em Paris, nesta data, a imprensa local noticia a vitória do esquerdista François Mitterrand para a presidência da França. Toda a construção discursiva do acontecimento histórico, empreendida pela televisão na noite do dia 10 de maio de 1981, chama a atenção de Pêcheux para a transparência das cifras e tabelas que dão Mitterrand como vencedor. Por sua vez, esse acontecimento histórico da vitória de Mitterrand é trabalhado pelo acontecimento discursivo *On a gagné* – atualização direta, no espaço político, do grito coletivo que costuma ecoar no espaço esportivo quando uma equipe vence a partida. Para Pêcheux (1983), os resultados eleitorais, do modo como aparecem na mídia, apresentam a mesma univocidade lógica presente quando uma equipe esportiva vence outra, ou seja, neste contexto, o resultado deriva de um universo logicamente estabilizado, construído pelo conjunto de argumentos, de predicados e de relações empreendidas pelos comentaristas esportivos. Por outro lado, e ao mesmo tempo, a análise de *On a gagné* mergulha o acontecimento da vitória em um jogo de equivocidades decorrentes dos efeitos de sentido possíveis a partir da própria análise sintática desse enunciado, que apresenta sujeito indeterminado (quem ganhou?) e complemento oculto (ganhou o quê?),

possibilitando diversos efeitos de sentido que deixam entrever também a opacidade do acontecimento discursivo, tema de grande interesse teórico para o autor:

A partir do exemplo de um acontecimento, o do dia 10 de maio de 1981, a questão teórica que coloco é, pois, a do estatuto das discursividades que trabalham um acontecimento, entrecruzando proposições de aparência logicamente estável, suscetíveis de resposta unívoca (é sim ou não, é x ou y, etc) e formulações irremediavelmente equívocas (PÊCHEUX, 2002, p. 28).

No segundo capítulo, Pêcheux discute a noção de estrutura a partir de problemáticas colocadas pela Psicanálise – o real imposto como uma estrutura. Ele distingue espaços discursivos “logicamente estabilizados” de espaços de equivocidade. Enquanto nestes, todo discurso (aqui empregado em sentido bastante amplo) é capaz de colocar em jogo uma bipolarização lógica das proposições enunciáveis, naqueles, supõe-se que o sujeito falante sabe do que fala porque todos os enunciados produzidos a partir daqueles espaços refletem uma aparente homogeneidade. Para Pêcheux (1982), de nada serve a tentativa epistemológica de apreender um “mundo semanticamente normal”, o que o leva a postular que sempre haverá coisas-a-saber para as teorias, isto é, coisas que fogem a uma estabilidade lógica, coisas que estão relacionadas à estrutura do real. O autor reconhece que todo o empreendimento teórico da AAD-69 estava alicerçado na tentativa de unificar a multiplicidade heteróclita das coisas-a-saber e o critica:

A promessa de uma *ciência régia* conceptualmente tão rigorosa quanto as matemáticas, concretamente tão eficaz quanto as tecnologias materiais, e tão onipresente quanto a filosofia e a política!... como a humanidade poderia ter resistido a semelhante pechincha? (PÊCHEUX, 2002, p. 35, destaque do autor).

No terceiro capítulo, o autor aponta que o “não-logicamente-estável” não deve ser considerado um defeito inerente às disciplinas de interpretação (o “real” é tomado como algo que pode ser construído pela teoria) e sublinha que o novo projeto para se trabalhar sobre as materialidades discursivas só pode se dar consistentemente se estiver distanciado de qualquer ciência régia. Ainda nessa perspectiva, afirma ser necessário descrever o objeto teórico, atividade, para Pêcheux, discernível da interpretação e concebida como instalada sobre um real, o real da língua. Nesse momento, a língua é tomada como o lugar da equivocidade que, para a AD, não está restrita à falha do sujeito tal como concebe a Psicanálise, mas pode ser tratada a partir de um ponto de vista histórico-ideológico, o que significa considerar os sentidos como múltiplos, heterogêneos. A heterogeneidade dos sentidos é efeito de uma inscrição histórica, situada para além da natureza inconsciente do sujeito. Enquanto a

equivocidade para a Psicanálise se dá no nível do significante, para a AD, remete a todo o signo lingüístico e ao entrecruzamento entre o lingüístico e o histórico.

A AD-3 é reconhecida como a fase do primado da heterogeneidade. Embora essa noção estivesse presente, mas relegada a segundo plano nas fases precedentes, é somente nesse momento que ela passa a ocupar um estatuto central na formação dos conceitos. A formulação do primado do interdiscurso sobre o discurso decorre desse período da AD. A AD-3 tem como pontos de referência, além do primado do Outro sobre o Mesmo e a substituição do procedimento analítico por etapas com ordem fixa pelo batimento entre descrição e interpretação, a influência de numerosas pesquisas sobre encadeamentos intradiscursivos, que permitiram abordar o estudo da construção dos objetos discursivos, dos acontecimentos, das perspectivas e dos lugares enunciativos.

Um desses estudos, de importância ímpar para a AD, foi o realizado pela lingüista francesa Jaqueline Authier-Revuz⁷. A partir das asserções de Mikhail Bakhtin – de que a língua é constituída pelo fenômeno social das interações verbais, o ser humano é inconcebível fora das relações com o outro e de que todos os processos discursivos são orientados de forma dialógica –, bem como da abordagem que Jacques Lacan faz do sujeito e sua relação com a linguagem (apoiado na releitura de Freud a partir de pressupostos saussurianos), Authier-Revuz propõe a descrição das formas de heterogeneidade mostrada no discurso relatado, afirmando que devem ser entendidas como a manifestação de diversas formas de “negociação” do sujeito falante com o que ela chama de heterogeneidade constitutiva.

A colaboração de Authier-Revuz com o percurso teórico de Pêcheux se fez mais evidente a partir do colóquio que teve lugar em Nanterre e cujas atas foram editadas sob o título de *Materialidades discursivas* (1980).

No colóquio, especificamente, a lingüista Jaqueline Authier-Revuz, por meio da fusão de exemplos bem trabalhados, abordava a questão das aspas que, colocadas em uma palavra ou expressão, marcavam diretamente a emergência do outro na enunciação de um sujeito.

Na perspectiva de Maldidier (2003), o evento constituiu um processo de desconstrução-reconstrução da problemática do discurso que passou a ser tratada sob o signo da heterogeneidade:

O primado do outro sobre o mesmo se impôs, eu poderia dizer parodiando Michel Pêcheux. O que, nos anos precedentes, procurava-se através da contradição marxista ou as falhas da interpelação ideológica, se inscreve agora no termo

⁷ Interessa-nos, aqui, apresentar, mesmo que sumariamente, questões que o contato de Pêcheux com Authier-Revuz fez suscitar na teoria do discurso. Para maiores esclarecimentos sobre o trabalho da lingüista em torno da noção de heterogeneidade, no interior da teoria da enunciação, ver Authier-Revuz (2004).

“heterogeneidade”. Efeito da moda sem dúvida, mas também recurso a uma categoria descritiva suscetível de ser trabalhada (MALDIDIER, 2003, p. 74).

Para Pêcheux, a última fase da AD apresenta alguns pontos de referência, mas, sobretudo, muitos pontos de interrogação, dentre os quais gostaríamos de destacar, à guisa de conclusão desta seção, apenas o que diz respeito à noção de interdiscurso:

O que faz com que textos e seqüências orais venham, em tal momento preciso, entrecruzar-se, reunir-se, dissociar-se? Como reconstruir, através desses entrecruzamentos, conjunções e dissociações, o *espaço de memória* de um corpo sócio-histórico de traços discursivos, atravessado de divisões heterogêneas, de rupturas e de contradições? Como tal *corpo interdiscursivo de traços* se inscreve através de uma língua, isto é, não somente por ela mas também nela? (PÊCHEUX, 1997, p. 317, destaque do autor).

Nossa reflexão em torno da constituição da noção de interdiscurso, concomitante à constituição da AD francesa, justifica-se, como apontamos na introdução deste capítulo, pela necessidade de explicitarmos a diferença entre as concepções de interdiscurso de Dominique Maingueneau (que assumiremos neste trabalho) e de Michel Pêcheux, cujo percurso evidencia a centralidade dessa noção na AD. Mas, para melhor atingir o objetivo a que nos propusemos, nos debruçaremos um pouco mais sobre duas das teses de Pêcheux, a saber, a que permite definir formação discursiva como “determinando *o que pode e deve ser dito* (articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa, etc) a partir de uma posição dada em uma conjuntura dada” e a de que “toda formação discursiva dissimula, pela transparência de sentido que nela se constitui, sua dependência com relação ao ‘todo complexo com dominante’ das formações discursivas, intrincado no complexo das formações ideológicas”.

De acordo com Maingueneau (2006, p. 11 e 12), no que diz respeito à primeira definição de FD proposta por Pêcheux *et al*,

vemos aparecer nesse trecho a “posição” e o “gênero”, por meio dos exemplos dados entre parênteses, que são todos gêneros de discurso. No entanto, essa noção de “posição” não é aquela de “posicionamento”, no sentido que esse termo adquire correntemente em análise do discurso. O posicionamento se define no interior de um campo discursivo, enquanto a “posição”, da qual fala Pêcheux, é inscrita no espaço da luta de classes.

Maingueneau ainda pontua que os parênteses abertos no trecho citado de Pêcheux permitem duas leituras: uma em que seria enfatizado “aquilo que pode e deve ser dito” e outra cuja ênfase recairia sobre “articulado sob a forma de uma arenga...”. Na primeira leitura, a alusão a diversos gêneros é acessória; na segunda, a articulação de um discurso não se dá a não ser por meio de um gênero de discurso:

O itálico de insistência sobre “o que pode e deve ser dito”, mas também o conhecimento do pensamento de Pêcheux incitam a optar pela primeira leitura, que relega a segundo plano a problemática do gênero. É a “posição” que é determinante, e o gênero de discurso não parece ser outra coisa além do lugar onde se manifesta alguma coisa que, por essência, está escondido, seguindo nesse aspecto o modelo psicanalítico dominante na época (MAINGUENEAU, 2006, p. 12).

No interior do quadro teórico postulado por Maingueneau, a noção de “formação discursiva” deve ser lida como “posicionamento” no interior de um campo; conseqüentemente, os gêneros de discurso e suas formas de coesão são “determinados” pela semântica de uma formação discursiva.

Na segunda tese de Pêcheux que recortamos, o autor afirma o caráter de dependência de uma FD em relação ao todo complexo com dominante. Essa afirmação será mais bem especificada em outro trecho de *Semântica e discurso* (1975), no qual o autor propõe chamar de interdiscurso a esse todo complexo com dominante das formações discursivas que está submetido à lei de desigualdade-contradição-subordinação que caracteriza o complexo das formações ideológicas.

O interdiscurso, tal como é definido por Pêcheux (1975), lembra a noção de universo discursivo⁸, tal como é definido por Maingueneau. Esse conceito explica bastante bem que um discurso não nasce de um retorno a si mesmo, mas de um trabalho sobre outros discursos. De acordo com Possenti (2005, p. 382), “apesar da riqueza potencial dessa conceituação, provavelmente essa noção não é operacional (ou é bem pouco). As análises nunca a levam de fato em conta”. Ainda de acordo com o autor, é Maingueneau quem apresenta uma noção de interdiscurso mais operacional e produtiva, exatamente porque explicita suas diversas dimensões.

Outro aspecto a ser considerado para se compreender a diferença que há entre as formulações de Pêcheux e Maingueneau ao que se refere à noção de interdiscurso, diz respeito ao nível lógico de análise: enquanto o primeiro concebe a relação de uma FD constituída a priori e posta em relação com outras (o todo complexo com dominante), o segundo assume que não há uma FD previamente constituída que se relaciona com outras, mas um campo interdiscursivo em que a gênese de cada FD, isto é, a constituição de sua identidade se dá com base na relação inextrincável com as outras que compõem o mesmo campo discursivo – nessa perspectiva, o objeto de análise não pode ser uma FD em relação a outras, mas o interdiscurso a partir do qual cada uma se constitui.

⁸ Ver definição na página 31.

2.5 Considerações finais

O percurso que fizemos nos permite destacar que a noção de interdiscurso, desde a forma embrionária presente em *Análise automática do discurso* (1969) até as reformulações sofridas no interior do quadro teórico proposto por Pêcheux e em seus desdobramentos (a apresentada por Maingueneau é um deles), rompe com conceitos que, de algum modo, estão fundamentados sobre os pressupostos da homogeneidade e do centramento, quer do discurso, quer do sujeito. Nesse sentido, para a AD francesa, disciplina na qual nos inscrevemos, os discursos não se dão independentemente uns dos outros e não têm sua origem nas elaborações de um sujeito.

Interessa-nos realizar uma análise que tenha algo a dizer sobre a gênese de um discurso (o discurso da Jovem Guarda) e considere que sua constituição se deu no interior de um campo discursivo, por meio de operações regulares. Nossa opção por *Gênese dos discursos* (2005), cujos postulados fundamentam nossa pesquisa, se deu por esse texto considerar os ganhos do trabalho de Pêcheux e seu grupo e acrescentar-lhes certos aspectos que afetam a discursividade e se situam para além da relação direta entre a língua e a história, ou mais especificamente, por esse ser o texto em que são encontradas formulações teóricas e metodológicas acerca do primado do interdiscurso sobre o discurso.

Em *Gênese*, encontramos formulações teóricas e metodológicas cabais para o que nos propomos e, por essa razão, apresentaremos no capítulo seguinte, detalhadamente, o conjunto de hipóteses que o compõe e que foi adotado para a análise de nosso *corpus*.

3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: GÊNESE DOS DISCURSOS

3.1 Considerações iniciais

Gênese dos discursos, obra de Dominique Maingueneau publicada, no Brasil, em 2005, é resultado de uma reflexão teórica advinda de uma longa pesquisa empírica em torno dos discursos devotos franceses do século XVII. A pedido do filósofo Michel Meyer, responsável pela coleção *Philosophie et langage*, Maingueneau foi levado a refletir sobre as pesquisas reunidas em *Sémantique de la polemique. Du discours à l'interdiscours* (sua tese de doutorado) e a produzir *Genèses du discours*, obra teórica, publicada na França em 1984 e que é vista, pelo próprio autor, como sua primeira empreitada teórica e metodológica.

Em um período em que a Semiótica e a Gramática Gerativa dominavam, respectivamente, a Análise de Textos e a Linguística, e a vertente francesa da Análise do Discurso encontrava-se em crise, *Genèses* surge, no final da década de 1980, como parte de um movimento de renovação da AD. Esse movimento contou com a colaboração de correntes pragmáticas e com a abertura a novas abordagens do discurso, que propuseram conceitos e formas de estudo do discurso diferentes das que prevaleciam até então na França. Para Maingueneau (2005, p. 12), “o fato de que tal trabalho se incluía hoje plenamente na análise do discurso, enquanto que em 1984 ele era bastante atípico, mostra que se produziu uma remodelagem profunda no campo, da qual *Genèses du discours* participou”.

Ao escrever o prefácio da edição brasileira, o autor aponta aquilo que em sua obra lhe parece hoje discutível (a utilização da noção de formação discursiva que, preferencialmente, deve ser compreendida como posicionamento; o tratamento das competências discursivas como homogêneas e a consideração insuficiente da complexidade dos processos de comunicação), bem como ressalta as noções que foram apenas introduzidas por ele e, posteriormente, mostraram-se bastante fecundas, entre elas as noções de comunidade discursiva, prática discursiva, *ethos* e cena da enunciação.

Genèses, em um plano estritamente teórico, é considerado, por Maingueneau, uma tentativa de modelizar o primado do interdiscurso sobre o discurso e, distanciando-se de qualquer possibilidade de deter o domínio do sentido de seu texto, ele espera que a obra inspire reflexões e estimule novas produções científicas.

3.2 As hipóteses de Dominique Maingueneau

Ao procurar apresentar o posicionamento teórico assumido em *Gênese dos discursos*, Maingueneau retoma a noção de discurso que, muito frequentemente, é empregada com diferentes acepções, desde as mais restritivas até as mais abrangentes. Entre as acepções correntes, o autor afirma que, em uma primeira aproximação, a escola francesa de Análise do Discurso, por exemplo, entende discurso como “uma dispersão de textos cujo modo de inscrição histórica permite definir como um espaço de regularidades enunciativas” (MAINGUENEAU, 2005, p.15). Outra concepção corrente de discurso, retomada por Maingueneau, é a formulada por Foucault em *A arqueologia do saber*:

Um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época, e para uma área social, econômica, geográfica ou lingüística dada, as condições de exercício da função enunciativa (FOUCAULT, 1969 apud MAINGUENEAU, 2005, p. 16, destaque do autor).

No nível do discurso, o jogo de restrições que o define permite supor que, no interior de um idioma particular, para uma sociedade, para um lugar, um momento definido, ou mais especificamente, diante de um conjunto de textos dispersos, apenas uma parte do que é dito é acessível, e que o dito constitui um sistema e delimita uma identidade. Por outro lado e em outro nível, no nível da língua, estão as restrições estritamente lingüísticas, a partir das quais também se supõe que não se pode dizer tudo.

Sem afastar-se de seu propósito, a saber, modelizar a apreensão do discurso por meio do interdiscurso, Maingueneau, a partir das críticas que tece aos tratamentos estruturalista e arqueológico do discurso, reafirma, na introdução de sua obra: i) as problemáticas da gênese e da interdiscursividade; ii) o fato de que a identidade de um discurso é dependente de uma coerência global que abarca diferentes dimensões textuais; e iii) a superação da dicotomia entre profundidade e superfície na metodologia de análise. Esse recorte o leva a assumir a seguinte definição de discurso:

Ele não é nem um sistema de “idéias”, nem uma totalidade estratificada que poderíamos decompor mecanicamente, nem uma dispersão de ruínas passível de levantamentos topográficos, mas um sistema de regras que define a especificidade da enunciação (MAINGUENEAU, 2005, p. 19).

O termo discurso é empregado por Maingueneau, em *Gênese*, para referir-se à relação que une os conceitos de formação discursiva (sistema de restrições de boa formação semântica) e superfície discursiva (conjunto de enunciados produzidos de acordo com o

sistema de restrições), e sua proposta de tratamento do discurso incide sobre sete hipóteses que, brevemente, relacionamos, a seguir, antes de passarmos a uma apresentação mais aprofundada de cada uma delas:

- 1) O interdiscurso precede o discurso e, portanto, a unidade de análise pertinente é o espaço de trocas entre vários discursos convenientemente escolhidos.
- 2) A relação interdiscursiva constitui-se por meio de interação semântica entre os discursos sob a forma de tradução ou, mais especificamente, de *interincompreensão* regrada: a relação de um discurso com o Outro se dá com a tradução dos enunciados do Outro em seu próprio fechamento discursivo, sob a forma de simulacro que dele se constrói.
- 3) Todos os planos discursivos (vocabulário, temas, intertextualidade, instâncias de enunciação, etc.) são restringidos, simultaneamente, por um *sistema de restrições globais*.
- 4) O sistema de restrições deve ser compreendido como um modelo de *competência interdiscursiva* que consiste no domínio das regras pelos enunciadores de um discurso, que os torna capazes de produzir e interpretar enunciados resultantes de sua própria formação discursiva, bem como distinguir enunciados compatíveis com formações discursivas antagonistas.
- 5) O discurso (conjunto de textos) é também *prática discursiva*.
- 6) A prática discursiva pode ser considerada como uma *prática intersemiótica*, na medida em que ela integra produções de diferentes domínios semióticos (pictórico, musical, etc.).
- 7) Entre a prática discursiva e as demais hipóteses, que apenas aparentemente articulam instâncias passíveis de serem tomadas como descontínuas, há *esquemas de correspondência*.

Para Maingueneau, a delimitação dessas hipóteses o inscreve em um movimento dominante, há pelo menos uma década, na reflexão sobre a linguagem, que reclama a articulação, no ato verbal, entre enunciado e enunciação, linguagem e contexto, fala e ação, instituição lingüística e instituições sociais, apesar de seu projeto operar no nível discursivo.

Apresentada, em linhas gerais, a obra que fundamenta todo o nosso trabalho, procederemos à delimitação cuidadosa dos pressupostos teóricos reunidos nela e que norteiam as análises que realizaremos.

3.2.1 *Primado do interdiscurso*

A hipótese do primado do interdiscurso sobre o discurso, para Maingueneau, reside na perspectiva, bastante difundida entre os lingüistas, da heterogeneidade constitutiva que não é passível de ser apreendida por uma abordagem lingüística *stricto sensu*, visto que as marcas do Outro⁹ (suas palavras e enunciados) mantêm uma relação inextrincável com o Mesmo do discurso.

Ao tentar definir interdiscurso, unidade de análise pertinente, o autor propõe sua substituição pela tríade: *universo discursivo*, *campo discursivo* e *espaço discursivo*.

Maingueneau entende por *universo discursivo* o conjunto de formações discursivas de todos os tipos que interagem em uma conjuntura dada. Trata-se de um conjunto finito, apesar de não poder ser apreendido em sua totalidade. O universo discursivo, tomado como sendo de pouca utilidade para o analista, define uma extensão máxima a partir da qual são construídos domínios passíveis de serem estudados, os *campos discursivos*.

Campo discursivo é compreendido por Maingueneau como um conjunto de formações discursivas concorrentes e que se delimitam reciprocamente por meio de confronto, aliança ou de aparente neutralidade, em uma determinada região do universo discursivo. Trata-se de discursos cuja função social é a mesma, mas que divergem sobre o modo como ela deve ser preenchida. São exemplos de campos discursivos: o campo político, o campo filosófico, o campo literário, etc. De acordo com Maingueneau, os discursos se constituem no interior do campo discursivo e sua constituição pode ser descrita em termos de operações regulares sobre formações discursivas já existentes, o que não significa, entretanto, que as relações entre um discurso e todos os outros do mesmo campo sejam homogêneas.

O *espaço discursivo* é definido como um subconjunto de formações discursivas cuja relação se apresenta como relevante para o analista. O recorte de um espaço discursivo é resultado de hipóteses fundadas sobre um conhecimento dos textos e um saber histórico, que serão, no decorrer da pesquisa, confirmadas ou abandonadas. O espaço discursivo não é dado previamente, mas resulta de uma escolha do analista. Em *Gênese*, por exemplo, Maingueneau delimitou o espaço de associação entre os discursos humanista devoto e jansenista.

O autor acredita que a determinação dos componentes pertinentes ao espaço discursivo seja essencial. Para ele é insuficiente enumerar o discurso do campo que é citado e recusado

⁹ A noção de Outro assumida neste trabalho é a postulada por Maingueneau (2005) e será explicada mais adiante neste mesmo capítulo.

pelo discurso “segundo” para identificá-lo como sendo o discurso “primeiro” constitutivo daquele. Maingueneau supõe que a relação constitutiva é pouco marcada na superfície discursiva, o que faz da consideração irrestrita das polêmicas explícitas, um sintoma pouco seguro. Nesse sentido, “reconhecer o primado do interdiscurso é incitar a construir *um sistema no qual a definição da rede semântica que circunscreve a especificidade de um discurso coincide com a definição das relações desse discurso com seu Outro*” (MAINGUENEAU, 2005, p. 38, destaque do autor). Essa postura assinala o caráter essencialmente dialógico de qualquer enunciado discursivo, ou seja, considera a interação dos discursos como sendo indissociável do funcionamento intradiscursivo. Nesse sentido, o Outro, no espaço discursivo,

[...] não é nem um fragmento localizável, uma citação, nem uma entidade exterior; não é necessário que seja localizável por alguma ruptura visível da compacidade do discurso. Encontra-se na raiz de um Mesmo sempre já descentrado em relação a si próprio, que não é em momento algum passível de ser considerado sob a figura de uma plenitude autônoma. É o que faz sistematicamente falta a um discurso e lhe permite fechar-se em um todo. É aquela parte do sentido que foi necessário que o discurso sacrificasse para constituir sua identidade (MAINGUENEAU, 2005, p. 39).

Maingueneau espera superar a distinção entre heterogeneidade mostrada e heterogeneidade constitutiva, e essa superação, para ele, se dá no reconhecimento da presença do Outro (que não se restringe à figura de um mero interlocutor, conforme bem pontua também Authier-Revuz), sem que a alteridade esteja necessariamente marcada por meio de citações, alusões, etc. Na perspectiva desse autor, o Outro é melhor compreendido se considerado como o *interdito* de um discurso: a delimitação de uma zona do que pode ser dito a partir de uma formação discursiva é concomitante à delimitação da zona do que não deve ser dito a partir da mesma formação discursiva, zona esta atribuída ao Outro, ao interdito.

Nessa perspectiva, o Outro, tal como o define Maingueneau, não encontra correspondentes nos procedimentos utilizados pelos analistas do discurso na década de 1960, tampouco pode ser “confundido” com o Outro psicanalítico. Não se trata de revelar a identidade de uma formação discursiva por justaposição a outras formações discursivas e nem de apreender o inconsciente apenas quando este se deixa perceber pelas interferências que produz na cadeia de significantes, mas de tomar o Outro como sendo representativo de um conjunto de textos historicamente definidos que interferem no discurso.

Apesar de admitir que há entre os discursos de um dado espaço discursivo uma relação dissimétrica (ou seja, cronologicamente, o discurso “segundo” se constitui por meio do discurso “primeiro” e parece lógico pensar que esse discurso primeiro é o Outro do discurso segundo, mas que o inverso é impossível), Maingueneau (2005, p.41) assume que “o discurso

primeiro não permite a constituição de discursos segundos sem ser por eles ameaçado em seus próprios fundamentos”. Sendo assim, é inevitável que o discurso primeiro recuse os seus dois Outros, o anterior e o posterior.

A dissimetria está ligada à gênese dos discursos, mas ela não recobre totalmente as relações entre o discurso primeiro e o discurso segundo; este pode não fazer desaparecer totalmente aquele do qual deriva e ambos os discursos podem coexistir por tempo indeterminado e manter entre si conflitos mais ou menos abertos, o que leva a uma necessária abstração da dissimetria cronológica. Maingueneau reconhece o duplo estatuto do espaço discursivo: ele pode ser apreendido como um modelo dissimétrico, que permite a descrição da constituição de um discurso, e também como um modelo simétrico de interação conflituosa entre dois discursos, ou mais especificamente, como um processo de dupla tradução.

Com relação à sua concepção de gênese dos discursos, Maingueneau (2005, p. 44) afirma:

Assumimos, simplesmente, que um discurso segundo é derivável regularmente de um ou de vários outros do mesmo campo; não pretendemos que de um campo se possa derivar apenas um discurso, em virtude de uma lei estável, dialética, ou outra. Não existe nenhuma auto-geração desses sistemas. A semântica discursiva não pode explicar porque foi tal discurso ao invés de tal outro que se constituiu: este é o trabalho do historiador. Em compensação, ela deveria poder dizer a quais restrições está submetida tal constituição, em quais condições o “novo” é possível.

A hipótese de Maingueneau mantém, de acordo com o próprio autor, uma dupla relação com a descontinuidade, pois, simultaneamente, suscita rupturas (ao instituir, por exemplo, espaços discursivos que se distanciam dos processos contínuos comuns à história tradicional das idéias) e procura pensar em formas de transição (por exemplo, entre os discursos em relação polêmica no interior de um campo), ao tomar o interdiscurso como unidade de análise pertinente e recusar a justaposição de regiões discursivas autônomas. A proposta de uma semântica do discurso, feita por esse autor, prioriza as relações interdiscursivas no interior de um campo em detrimento das relações entre campos.

3.2.2 *Uma competência discursiva*

Recusando a tentação de nomear o modelo que propõe de “gramática do espaço discursivo” e de “gramática do discurso”, o que acarretaria a atuação do analista sobre dois

planos, o da língua e o do discurso, Maingueneau prefere abordá-lo como um *sistema de restrições semânticas*. Para ele, “não existe uma ‘língua’ específica para um discurso, mas enunciados gramaticais do português, submetidos a restrições específicas que fazem com que esses enunciados façam parte de tal ou tal discurso” (MAINGUENEAU, 2005, p. 49). O sistema de restrições de que fala Maingueneau, visa a definir, portanto, operadores de individuação, um filtro que fixa os critérios que tornam um texto pertencente a uma determinada formação discursiva. A língua, nesse contexto, não é de todo abandonada, suas estruturas são consideradas elementos prévios impostos ao discurso.

O sistema de restrições semânticas ou as filtragens que limitam o que pode ser dito a partir de um discurso dado deve ser concebido como uma *competência discursiva*. Maingueneau reconhece que a recorrência à noção de competência é preterida pelos analistas do discurso que preferem articular estruturas discursivas e história. Entretanto, ele não visa a um modelo totalmente desvinculado da história, nem se restringe à pura descrição daquilo que é efetivamente enunciado, mas opera em torno daquilo que *pode* ser dito, em torno da virtualidade dos enunciados de um discurso, o que permite compreender melhor aquilo que foi efetivamente dito.

Diferentemente do modo como o princípio da competência é interpretado do interior da gramática gerativa (como conhecimento intuitivo dos falantes nativos sobre sua língua e capacidade de produzir e interpretar infinitas sentenças gramaticais inéditas), Maingueneau postula que há entre a simplicidade do sistema de restrições semânticas e a possibilidade de dominá-lo uma relação estreita.

Maingueneau acredita que a noção de competência pode ser erroneamente interpretada como um sistema ligado a um sujeito individual ou a uma consciência coletiva, interpretação que distanciaria a noção daquilo que ela realmente representa, a saber, “um campo anônimo cuja configuração define o lugar possível dos sujeitos falantes”, ou mais especificamente, “uma função vazia que pode ser preenchida por indivíduos até certo ponto indiferentes quando eles acabam por formular o enunciado” (MAINGUENEAU, 2005, p. 53). A noção de competência discursiva não se dá, para o autor, sob a forma de assujeitamento ou de dominação, que são formas de inscrição em uma atividade discursiva, tampouco pode ser explicada pela relação entre domínio do funcionamento de um discurso pelos enunciadores desse discurso e seu pertencimento a determinado grupo social. A noção de competência discursiva, tal como é concebida em *Gênese dos discursos*, supõe que um sujeito possa produzir enunciados pertencentes a um ou outro discurso, que ele possa dominar o sistema de regras que os possibilita.

O recorte epistemológico efetuado por Maingueneau, ao formular essa noção, reside nas seguintes considerações de Foucault (apud MAINGUENEAU, 2005, p. 54):

As regras de formação têm seu lugar não na “mentalidade” ou na consciência dos indivíduos, mas no próprio discurso; elas se impõem, por conseguinte, segundo um tipo de anonimato uniforme, a todos os indivíduos que tentam falar nesse campo discursivo.

Entretanto, Maingueneau ainda pretende que seu construto teórico possa trazer subsídios para pensar sobre a maneira pela qual tais regras podem, de forma precisa, se impor; as restrições são, para o autor, tanto de ordem histórica quanto de ordem sistêmica.

Ao questionar-se sobre o que é, de fato, ser enunciador de um discurso, Maingueneau propõe que ser enunciador de um discurso é ser capaz de reconhecer enunciados como bem formados, ou seja, pertencentes à sua própria formação discursiva e ser capaz de produzir um número ilimitado de enunciados inéditos também pertencentes à sua formação discursiva. A essas considerações de ordem cognitivo-ideológica e que pressupõem certa competência, ou mais especificamente, um conhecimento tácito, Maingueneau acrescenta duas outras, objetivando abarcar a dimensão interdiscursiva. Além de produzir e identificar enunciados pertencentes à sua própria formação discursiva, a noção de competência discursiva supõe que o enunciador de um discurso tenha aptidão para reconhecer enunciados semanticamente incompatíveis ou que pertençam ao espaço discursivo constitutivo de seu Outro e aptidão para interpretar e traduzir esses enunciados nas categorias de seu próprio sistema de restrições. Um discurso só pode deixar que o Outro fale a partir de sua própria posição enunciativa, a partir de seu próprio fechamento semântico, ou seja, por meio da produção de simulacros desse Outro, simulacros que são, tão somente, seu avesso. Assim:

Com esse conceito de competência discursiva, trata-se somente de dar conta de regularidades discursivas historicamente definidas, e não de descrever uma semelhança entre trajetórias biográficas dos indivíduos que formam o conjunto dos enunciadores efetivos de tal ou tal discurso, mesmo se esses dois aspectos são, com justiça, freqüentemente associados pelos historiadores (MAINGUENEAU, 2005, p. 58).

Na perspectiva de Maingueneau, a competência é um fato discursivo, o que implica duas considerações a respeito dos sujeitos: a representação que eles fazem de seu pertencimento pode não coincidir com sua situação efetiva; os mesmos podem acreditar na homogeneidade de suas produções, apesar da análise semântica revelar que, em diferentes fases, eles enunciaram do interior de competências discursivas diferentes.

Essa segunda consideração leva o autor a postular que “*a competência discursiva, longe de excluir a heterogeneidade, lhe confere um lugar privilegiado*” (MAINGUENEAU, 2005, p.60), porque ela é um sistema interdiscursivo em que a presença do Outro é constantemente suposta e também porque ela torna possível a atribuição de um estatuto à heterogeneidade, seja entre os enunciadores pertencentes à mesma formação discursiva, entre os textos do mesmo enunciador ou entre partes de um mesmo texto. Para Maingueneau, dispor de um sistema de restrições permite delimitar a heterogeneidade em um campo onde o mesmo e o outro pareciam indiscerníveis. Ele também assevera que, entre conjuntos de textos pertencentes à mesma formação discursiva, há variações ligadas, sobretudo, a posições extremistas nas produções de um mesmo discurso. Nesse contexto, nem sempre uma revisão do modelo de restrições faz-se necessária, pois é apenas a partir de um modelo que apresente uma coerência semântica máxima, que se podem atribuir, a um conteúdo, noções como moderação e extremismo.

Maingueneau afirma que não há formações discursivas homogêneas. A tentativa de imobilizar estruturas com etiquetas aparentemente estáveis, como, por exemplo, a de “partido comunista”, não garante a consistência de seu discurso por várias décadas. Nesse sentido, o autor diz ser necessário rejeitar pesquisas desse tipo e formula a necessidade de distinguir níveis de estabilidade semântica e de privilegiar ou a mudança contínua ou a permanência, interpretar a posição ideológica de um discurso em determinada conjuntura ou interessar-se pelo modo de coesão do discurso.

Propõe ainda pensar a complexidade discursiva por meio de um sistema simples. Nesse sentido, “*a formação discursiva não seria um conglomerado mais ou menos consistente de elementos diversos que se soldariam pouco a pouco, mas sim a exploração sistemática das possibilidades de um núcleo semântico*” (MAINGUENEAU, 2005, p. 64, destaque do autor).

Seu procedimento coloca dificuldades em torno da delimitação do *corpus*: como determinar os enunciados que pertencem a um determinado discurso? São pertencentes a um determinado discurso apenas os enunciados que estejam em conformidade com o modelo estabelecido e todos os demais devem ser excluídos?

De acordo com Maingueneau, o analista, ao constituir seu *corpus* de análise, deve considerar a história das idéias, alguns critérios externos e sua intuição pessoal na seleção dos textos que lhe pareçam pertencentes a determinado discurso. Metodologicamente, deve-se partir de um *corpus* dado; o sistema de restrições deve abarcar o pertencimento discursivo, muito freqüentemente, atribuído à maioria dos textos concernentes com base em critérios

internos e externos, mas é legítimo que esse pertencimento seja retificado a partir da semântica que pode impor grades diferentes das tradicionalmente impostas.

A hipótese de uma competência discursiva implica, qualquer que seja o domínio semântico, a disposição de um sistema simples, mas fortemente estruturado por parte do enunciador, de forma que todos os pontos e todos os planos do discurso estejam organizados com base em um *primitivo* semântico. Maingueneau assegura que há sempre um caminho que permite, ao analista, recuperar esse primitivo.

Os sistemas são, para o autor, esquemas de tratamento do sentido. O enunciador não se encontra diante de seqüências que deveria imitar, mas diante de regras que lhe permitem filtrar o que é pertinente e produzir enunciados conformes à formação discursiva.

3.2.3 *Uma semântica global*

Ao assumir que o discurso é regulado por uma semântica global, Maingueneau admite que todos os planos da discursividade – desde os processos gramaticais até o modo de enunciação e de organização da comunidade discursiva – estão submetidos ao mesmo sistema de restrições, concebido como um filtro que fixa os critérios de enunciabilidade de um discurso.

A partir da noção de semântica global, o autor considera que o discurso é apreendido na integração de todos os seus planos, ou seja, não se pode tomar *um* plano como sendo *o* plano privilegiado para a verificação das especificidades de um discurso. Essa perspectiva abarca algumas dimensões e, tal como aponta Maingueneau, podem ser isoladas ou repartidas diferentemente. Trataremos de cada uma delas como forma de, minimamente, mostrar que o autor efetivamente assume que o sistema de restrições opera sobre todo o funcionamento discursivo, além de, obviamente, apresentar o que fundamenta nossa pesquisa e, de antemão, nos reservarmos o direito de adotá-las ou não, ampliá-las ou redefini-las, de forma a atender as especificidades de nosso *corpus* de análise.

Maingueneau distingue *intertexto* de *intertextualidade*. O primeiro conceito refere-se ao conjunto de fragmentos efetivamente citados por um discurso; o segundo remete às relações intertextuais legitimadas pela competência discursiva, isto é, ao modo como os discursos de um campo citam discursos anteriores pertencentes ao mesmo campo. O sistema de restrições interfere nos níveis de intertextualidade interna (relação mantida por um discurso

com discursos do mesmo campo) e externa (relação de um discurso com discursos de outros campos).¹⁰

O *vocabulário*, outra dimensão do discurso, não é tomado como um conjunto de lexemas próprio de um discurso. Devido ao fato de que, muito frequentemente, as mesmas unidades lexicais são alvo de explorações semânticas contraditórias por diferentes discursos, a palavra por si só não se apresenta como unidade de análise pertinente. No entanto, as unidades lexicais adquirem o estatuto de signos de pertencimento, ou seja, a escolha pelos enunciadores de um termo entre tantos outros equivalentes serve para marcar seu posicionamento no campo discursivo. Para Maingueneau (2005, p. 85), “a restrição do universo lexical é inseparável da constituição de um território de convivência”.

Com relação aos *temas*, definidos vagamente como “aquilo de que um discurso trata”, o autor não opta por um tratamento hierárquico deles, mas assume que o conjunto temático é um desdobramento do sistema de restrição global do discurso. Ele se limita a afirmar que os temas mais importantes são aqueles que incidem diretamente sobre as articulações do modelo semântico pesquisado. O tema, assim como o vocabulário, interessa menos do que seu tratamento semântico, menos do que o sentido que cada um (tema e vocabulário) assume no interior do campo, nos termos mesmo de Pêcheux (apud MAINGUENEAU, 2005, p. 86):

Uma palavra, uma expressão ou uma proposição não têm um sentido que lhes seria próprio, como se estivesse preso a sua literalidade. Ao contrário, seu sentido se constitui em cada formação discursiva, nas relações que tais palavras, expressões ou proposições mantêm com outras palavras, expressões ou proposições da mesma formação discursiva.

Para Maingueneau, não basta decompor um discurso em um conjunto de temas – prática predominante no domínio da história das idéias –, haja vista que nenhum tema é realmente original; os temas se encontram em diferentes discursos e mesmo em discursos adversários. Os sistemas de restrições semânticas desses discursos devem, necessariamente, construir temas de maneiras divergentes e essa divergência pode ser apenas relativa, por estarem imersos em um mesmo campo e sujeitos às suas coerções.

Maingueneau não admite a disjunção total entre conjuntos temáticos de discursos de um mesmo campo. De acordo com o autor, admiti-la contrariaria o fato de que os discursos

¹⁰ No *corpus* analisado por Maingueneau (2005), apesar de os discursos jansenista e humanista devoto admitirem, enquanto discursos católicos, a autoridade da Tradição, eles não a concebem do mesmo modo: em função do princípio de “Concentração” sobre um Ponto-de-Origem, o discurso jansenista prioriza os textos temporalmente mais próximos de Cristo; diferentemente, no discurso humanista devoto, essa preferência é ignorada em função do princípio da “Ordem”. Os dois discursos também divergem quanto à construção de seus passados textuais: se os jansenistas citam como autoridades a Tertuliano e Santo Agostinho é porque lêem nesses autores enunciados semanticamente vizinhos, autorizados por sua formação discursiva.

puderam coexistir no mesmo campo e tiveram que abordar temas impostos, no caso dos discursos que compõem seu *corpus*, tanto pelo dogma católico quanto pelo gênero devoto. A identidade total tampouco é possível. O tratamento semântico dos temas nunca é o mesmo, e isso faz com que haja temas abundantemente abordados em um discurso e pouco desenvolvidos por outro:

Por definição, os temas que não são impostos pelo campo discursivo podem estar ausentes de um discurso, mas aqueles que são impostos podem estar presentes de maneiras muito variadas: um tema imposto que é dificilmente compatível com o sistema de restrições globais será integrado, mas marginalmente, enquanto que um tema imposto fortemente ligado a esse sistema será hipertrofiado (MAINGUENEAU, 2005, p. 87).

A situação não é tão simples. A marginalização de um tema, por exemplo, pode se dar, conforme a citação acima, por se tratar de um tema imposto pouco compatível com o sistema de restrições de uma formação discursiva, mas também por se tratar de um tema que, embora estivesse completamente em conformidade com o sistema de restrições, tendesse a se afastar do dogma e por isso ser somente esboçado pelos enunciadores do discurso.

Fora do espaço discursivo devoto, no caso de discursos de outros tipos, Maingueneau afirma que a noção de tema imposto se mantém, mas a estabilidade desse conjunto lhe parece menor. A consideração da intrincada relação entre discursos de um mesmo campo e o tratamento semântico diferenciado dos temas impostos por cada um deles, leva o autor a postular que “é por sua formação discursiva e não por seus temas que se define a especificidade de um discurso” (MAINGUENEAU, 2005, p. 88).

O *estatuto do enunciador e do destinatário*, de acordo com essa perspectiva de discurso regido por uma semântica global, depende igualmente da competência discursiva e é definido por cada discurso como uma forma de legitimar seu dizer. Para exemplificar, Maingueneau aponta as diferenças entre o enunciador do discurso humanista devoto (este se apresenta como integrado a uma “Ordem”, geralmente é membro de uma comunidade religiosa reconhecida, bispo, etc. e dirige-se a destinatários também inscritos em “Ordens” socialmente bem caracterizadas, como, por exemplo, pais de família, magistrados, donas de casa, etc.) e o enunciador do discurso jansenista (que, ao contrário do enunciador do discurso humanista devoto, é anônimo ou usa pseudônimo e não se atribui a si próprio nenhuma inscrição social).

A *dêixis enunciativa*, plano também previsto por Maingueneau, é instaurada em cada ato de enunciação e refere-se à representação espaço-temporal que cada discurso constrói em função de seu universo discursivo. Não se trata de datas ou locais em que os enunciados

foram efetivamente produzidos, mesmo que haja correspondência entre o estatuto textual dos enunciadores e a realidade biográfica dos autores. Essa dêixis, “em sua dupla modalidade espacial e temporal, define de fato uma instância de enunciação legítima e delimita a *cena* e a *cronologia* que o discurso constrói para autorizar sua enunciação.” (MAINGUENEAU, 2005, p. 93, destaque do autor).

Soma-se aos planos da dêixis enunciativa e do estatuto de enunciador e de destinatário, o *modo de enunciação*, isto é, uma maneira de dizer específica e que está igualmente submetida à semântica global de um discurso. O modo de enunciação compreende tanto o gênero discursivo (aspecto tipológico, formal do modo de enunciação) quanto o tom, conceito que não se restringe ao que depreendemos de enunciados estritamente orais, mas que supõe uma “voz” própria a cada discurso e que confere ao enunciador um caráter e uma corporalidade. Nessa perspectiva, o destinatário não é um simples “consumidor de idéias”, ele concorda com uma “maneira de ser” por meio de uma “maneira de dizer”. De acordo com Maingueneau, o modo de enunciação não é um procedimento escolhido pelo autor em conformidade com o que ele “quer dizer”, esse procedimento obedece às mesmas restrições semânticas que regem o próprio conteúdo de um discurso.

O último plano evocado por Maingueneau é o da *interdiscursividade*, aquilo que se relaciona ao modo de coesão próprio de cada formação discursiva e que se refere, mais especificamente, à forma como um discurso constrói sua rede de remissões internas. O autor alude a dois planos recobertos pelo domínio da interdiscursividade: o recorte discursivo e o encadeamento.

O recorte discursivo se dá atravessando as divisões em gêneros previamente constituídos. No *corpus* analisado por Maingueneau, o discurso jansenista privilegia o fragmento (máximas, ensaios, cartas, coleta de citações, reflexões) em detrimento das sumas. Diferentemente, o discurso humanista devoto seleciona tomos inteiros de teologia e grandes livros de devoção.

O encadeamento, também resultante do modo de coesão, é, para Maingueneau, um domínio pouco explorado, mas de grande importância. Relaciona-se ao modo como cada formação discursiva constrói seus parágrafos, seus capítulos, argumentos e passagens de um tema a outro. Apesar de se tratar de unidades pequenas, também elas se submetem às restrições da semântica global.

A noção de semântica global de Maingueneau rejeita a concepção de discurso como “sistema de idéias” (suas restrições tampouco se restringem à análise de idéias) e promove uma ampliação do que pode ser considerado discurso. Nas palavras do autor, o sistema de

restrições, que estrutura a semântica de um discurso, “define tanto uma relação com o corpo, com o outro... quanto com idéias, é o direito e o avesso do discurso, toda uma relação imaginária com o mundo.” (MAINGUENEAU, 2005, p. 101).

3.2.4 A polêmica como *interincompreensão*

De acordo com Maingueneau, o espaço discursivo, tomado como rede de interação semântica, define um processo de *interincompreensão*, aquilo que por si só possibilita a emergência de diversas posições enunciativas no interior de um campo discursivo. Cada discurso é delimitado por uma grade semântica que regula além daquilo que é enunciado em conformidade com a própria formação discursiva, a “incompreensão” do sentido dos enunciados do Outro. As duas facetas desse fenômeno são descritas assim:

Cada discurso repousa, de fato, sobre um conjunto de semas repartidos em dois registros: de um lado, os semas “positivos”, reivindicados; de outro, os semas “negativos”, rejeitados. A cada posição discursiva se associa um dispositivo que a faz interpretar os enunciados de seu Outro traduzindo-os nas categorias do registro negativo de seu próprio sistema (MAINGUENEAU, 2005, p. 103).

Na perspectiva adotada por Maingueneau, os enunciados do Outro apenas são “compreendidos” no interior do fechamento semântico daquele que os interpreta; esta é uma forma de um discurso constituir e preservar sua identidade no espaço discursivo: lidando com o Outro não como tal, mas com o simulacro que dele constrói.

O autor denomina *discurso-agente* o responsável pela tradução e *discurso-paciente* aquele que, desse modo, é traduzido. A tradução, que deve ser pensada como um processo no qual cada discurso entende os enunciados do Outro na sua própria língua, embora ambos falem o mesmo idioma, se dá, sobretudo, em proveito do discurso-agente.

A *interincompreensão* de que trata Maingueneau, não decorre de mal-entendidos estritamente lingüísticos. Ela é “um mecanismo necessário e regular, ligado à constituição das formações discursivas que remetem, para além delas mesmas, a descontinuidades sócio-históricas irredutíveis” (MAINGUENEAU, 2005, p. 105). Cada formação discursiva interpreta seu Outro de maneira bastante particular, e o fato de a relação com esse Outro ser constitutiva corrobora a hipótese de que, entre discursos aparentemente antagonistas, não existe relação polêmica em si, a polêmica é apenas uma forma do funcionamento interdiscursivo. O autor postula que “a relação com o Outro é função da relação consigo

mesmo” (MAINGUENEAU, 2005, p. 108), ou seja, a manutenção da própria identidade e a definição daquilo que o Outro pode assumir são a mesma coisa. Em outras palavras, a polêmica é necessária porque a identidade de um discurso correria o risco de desfazer-se sem essa relação com o Outro, sem essa falta que possibilita sua completude.

Em *Gênese*, a noção de polêmica não deve ser entendida em seu sentido habitual, o de controvérsia violenta. Contrariando a tese geral, na polêmica há mais convergência do que divergência, visto que o desacordo supõe um acordo sobre as leis do campo discursivo compartilhado. A polêmica assenta-se na convicção de que há um código compartilhado pelos discursos antagônicos que lhes permitiria decidir entre o que seria justo e injusto. Trata-se de algo neutro, da instância que não é nem o Mesmo nem o Outro, uma utopia interessada no conflito e exterior a ele, um *corpus* canônico; nas palavras de Maingueneau (2005, p. 115), trata-se de uma “ficção que sustenta a polêmica sem poder pôr-lhe um termo”.

No *corpus* analisado por Maingueneau, os discursos devotos invocam como *corpus* canônico, a autoridade da Escritura, da Tradição sem inteirar-se de que essas fontes apenas são citáveis a partir das restrições da formação discursiva. Nesse sentido, o que se verifica é certa triagem, seleção dos fragmentos que vão no sentido daquilo que escreve o enunciador de um discurso e recusa daqueles que se assemelham mais aos sentidos de seu Outro. A essa filtragem soma-se o *comentário*, procedimento que permite, a um discurso, tornar os fragmentos do *corpus* canônico citados, compatíveis com seu sistema e que procura anular aquilo que, no texto, pode parecer revelar as categorias do Outro. Qualquer enunciado produzido, por menor que seja, remete ao código partilhado que o possibilita.

No interior de um quadro teórico em que a polêmica e a interdiscursividade são constitutivas de um discurso,

o Mesmo não polemiza a não ser com aquilo que se separou à força para constituir-se, e cuja exclusão reitera, explicitamente ou não, através de cada um de seus enunciados. O Outro representa esse duplo cuja existência afeta radicalmente o narcisismo do discurso, ao mesmo tempo em que lhe permite aceder à existência (MAINGUENEAU, 2005, p. 123).

3.2.5 Do discurso à prática discursiva

No desenvolvimento das teses precedentes, Maingueneau considera, mesmo que de forma pouco explícita, que os discursos se constituem em um espaço institucional aparentemente “neutro” e “estável”, uma espécie de mediador transparente que não interviria na discursividade e seria invariante na passagem de um discurso a outro. Essa passagem estaria, diferentemente, ligada à mudança na estrutura e no funcionamento dos grupos que gerem esses discursos, à imbricada relação entre discurso e instituição.

O projeto de Maingueneau supõe que discurso e instituição estão articulados por meio de um sistema de restrições semânticas comum e a ele interessa menos a instituição do que a articulação. De acordo com o autor, a mudança de um discurso dominante a outro em um campo é acompanhada de uma mudança análoga dos espaços institucionais, ou seja, as instituições parecem estar também submetidas ao mesmo processo de estruturação do discurso. Há entre o funcionamento institucional e o discurso um laço semântico.

O autor considera, ainda, que esse laço semântico é também estruturante de aspectos práticos e concretos de todas as práticas institucionais. Ao analisar obras escolares da III República, Maingueneau verificou que, além do conteúdo histórico ensinado, toda a organização concreta da vida escolar (arquitetura das escolas, a natureza e a disposição do mobiliário nas salas de aula, os exercícios realizados, os horários, a língua utilizada, o modo como se dava a relação entre professor e aluno) obedecia ao mesmo sistema de restrições semânticas.

Suas reflexões acerca do laço semântico entre discurso e instituição o conduziram a postular que esta não pode ser tomada como “suporte” para aquele. Contrariando essa concepção tão redutora quanto a que considera discurso um sistema de idéias, o autor postula que as enunciações e a instituição são partes da mesma dinâmica. Para ele, “a organização dos homens aparece como um discurso em ato, enquanto que o discurso se desenvolve sobre as próprias categorias que estruturam essa organização” (MAINGUENEAU, 2005, p. 134).

O fato de que a organização dos homens aparece como discurso em ato é evidenciado, por Maingueneau, a partir da intertextualidade, que é capaz de esboçar implicitamente as regras de coexistência dos textos em um determinado discurso, uma biblioteca legítima de textos pertencentes a esse discurso.

A biblioteca, ou mais especificamente, o *thesaurus* dos enunciados válidos, também delimita os enunciadores capazes de enunciar a partir de uma determinada formação discursiva e coloca em causa a questão da competência discursiva, categoria que valida um enunciador como o enunciador de um discurso. Não se trata, em medida alguma, de um problema de aprendizagem (aos candidatos à enunciação não são implicitamente indicados os

textos que deveriam adquirir para produzirem enunciados), é, sobretudo, um processo de “interpelação” pelo discurso, um processo de interdependência entre a vocação enunciativa e a semântica discursiva. Nessa perspectiva, a passagem de um discurso a outro pode ser percebida na enunciação de um discurso e nas condições de emprego dos textos de um discurso.

Em relação à enunciação propriamente dita, o autor pressupõe a existência de *ritos genéticos*, ou seja, o conjunto de atos realizados por um sujeito em vias de produzir um enunciado e que não se limita a uma espécie de pré-texto (rascunhos, documentos escritos), mas inclui também comportamentos (viagens, para citar apenas um exemplo) que não estão relacionados à escrita. Em grandes linhas, o que é produzido por um sujeito do discurso estará condicionado, quer ele queira ou não, pelo estatuto de uma comunidade discursiva à qual ele se liga. Maingueneau (2005, p. 139) afirma que

a vocação enunciativa supõe uma harmonização mais ou menos estrita entre as práticas individuais do autor e as representações coletivas nas quais ele se reconhece e que comunidades mais ou menos amplas verão, por sua vez, encarnadas nele.

Na literatura, por exemplo, mesmo que o escritor tenha um modo muito particular de produzir seus textos, ele não se desvincula totalmente daquilo que é condicionado pelo estatuto do discurso literário de sua época, por uma dada sociedade ou por uma escola à qual, declaradamente ou não, ele se filia.

Além da realidade de produção da enunciação (ritos genéticos), ela possui outra realidade que está relacionada ao seu consumo e é denominada *condições de emprego*; ambas as realidades (a maneira pela qual o texto¹¹ é produzido e pela qual é consumido) não são independentes. Os modos de difusão dos textos (muito variados) também denunciam uma relação entre a sua exterioridade e seu próprio conteúdo. O modo como um texto é difundido, assim como as características do público-alvo, é indissociável do estatuto semântico atribuído pelo discurso a si mesmo e estabelece o que se fará dele, como será lido, manipulado. A problemática do gênero, do mesmo modo, também define as condições de utilização dos textos pertencentes a ele. Assim, o próprio discurso determina como será consumido por meio de seu universo semântico.

Esse projeto supõe que resistimos também à propensão de pensar a discursividade sob a forma de sucessão: não há, antes, uma instituição, depois uma massa documental, enunciadores, ritos genéticos, uma enunciação, uma difusão e, enfim,

¹¹ A palavra texto é tomada por empréstimo de Maingueneau (2005) e designa todo tipo de produção semiótica pertencente a uma prática discursiva.

um consumo, mas uma mesma rede que rege semanticamente essas diversas instâncias (MAINGUENEAU, 2005, p. 142).

Ao supor, pois, a existência de um sistema de restrições semânticas, Maingueneau ressignifica a noção de discurso, que passa a ser tomada como prática discursiva e faz emergir uma sobreposição semântica entre elementos textuais e não textuais, ampliando os limites do fechamento discursivo.

O recorte da prática discursiva como objeto de análise implica considerá-la como estando relacionada a um funcionamento institucional, tomá-la como resultado da imbricação de evidências materiais e de evidências do conteúdo do discurso, análoga ao funcionamento da instituição.

3.2.6 *Uma prática intersemiótica*

Acreditamos, com essas breves considerações, ter esclarecido que a validade do sistema de restrições semânticas próprias de um discurso não se restringe ao limite textual. Do mesmo modo, o universo discursivo também não se limita aos objetos estritamente lingüísticos:

Limitar o universo discursivo unicamente aos objetos lingüísticos constitui sem dúvida alguma um meio de precaver-se contra os riscos inerentes a qualquer tentativa “intersemiótica”, mas apresenta o inconveniente de nos deixar muito aquém daquilo que todo mundo sempre soube, a saber, que os diversos suportes intersemióticos não são independentes uns dos outros, estando submetidos às mesmas escansões históricas, às mesmas restrições temáticas etc... (MAINGUENEAU, 2005, p. 145).

A reflexão em torno do limite do fechamento discursivo leva Maingueneau (2005, p. 146, destaque do autor) a postular a seguinte proposição: “*O pertencimento a uma mesma prática discursiva de objetos de domínios intersemióticos diferentes exprime-se em termos de conformidade a um mesmo sistema de restrições semânticas*”. É nessa perspectiva que os diversos tipos de produções semióticas que pertencem a uma prática discursiva são (por Maingueneau e serão por nós) denominados “textos”; mas o termo “enunciado” está/estará restrito aos textos em sentido estrito, ou seja, às produções lingüísticas propriamente ditas.

O princípio de competência discursiva subjaz à ocorrência de diversas práticas semióticas no interior de uma identidade discursiva forte. Nesse sentido, tanto o enunciado quanto o quadro e o trecho de música estão submetidos a um mesmo número de condições

que os legitimam. De acordo com Maingueneau (2005, p. 149), em uma tela, por exemplo, “[...] o formato, o tema, a escolha das cores etc... serão afetados, não a título de parâmetros acessórios, mas porque isso se inscreve nas próprias condições de funcionamento da prática discursiva [...]”. E ainda afirma:

Para nós, a possibilidade de integrar textos não-lingüísticos a uma prática discursiva, que até aqui era definida apenas com base em seus enunciados, supõe que se possa proceder à leitura mais abrangente possível desses textos através do sistema de restrições semânticas (MAINGUENEAU, 2005, p. 151).

Desse modo, a proposta de leitura postulada por Maingueneau reside em definir em virtude de quais propriedades um edifício, uma sinfonia, um quadro... podem ser considerados como pertencentes a determinada prática discursiva.

3.2.7 *Um esquema de correspondência*

No último capítulo de *Gênese*, Maingueneau volta a tratar da evidência do laço semântico entre funcionamento institucional e funcionamento discursivo, mas de forma modesta, como ele mesmo define, por não dispor de uma teoria de conjunto sobre a inscrição sócio-histórica dos discursos. Trata-se, em alguma medida, de considerar as relações que podem ser estabelecidas entre os sistemas de restrições e aquilo que é exterior ao campo em questão. Nesse sentido, e retomando um termo foucaultiano, o autor passa a apreender a formação discursiva não mais associada a um campo, mas como um *esquema de correspondência*.

Na perspectiva do autor, existiria um isomorfismo entre discursos pertencentes a campos diferentes ou mesmo excludentes. O pertencimento simultâneo de Pascal, autor jansenista e um dos fundadores da ciência clássica, aos domínios contraditórios e excludentes dos discursos devoto e científico reforça sua tese de que um discurso dominante de um campo pode estar associado a isomorfismos suficientemente capazes de justificar sua dominação.

Rejeitando, na esteira de Foucault, as concepções de “mentalidade”, “visão de mundo” e “espírito de época”, totalizações do conjunto de práticas de uma determinada época que visavam apreender a complexa rede das situações históricas, Maingueneau, ao definir, não idéias, mas operadores em sistemas de restrições semânticas (“Ordem” e “Concentração” são dois exemplos), ou mais especificamente, ao pensar, em nível bastante abstrato, em esquemas

construtores, torna possível a existência de famílias de isomorfismos, que de modo algum seriam idênticos, mas aparentados. Para ele, é provável que haja um laço privilegiado entre “Ordem”, sema primitivo do discurso humanista devoto, e uma organização político-social do tipo feudal; entretanto, recusa toda e qualquer possibilidade de enunciar que a Idade Média estivesse organizada em torno desse princípio. A citação abaixo elucida bastante bem a separação entre o estabelecimento de isomorfismos e o fechamento semântico das formações discursivas.

Não é possível propor-se como objetivo reduzir à unidade todos os discursos de uma época, graças a uma invariante estrutural que seja suficientemente vaga para ser compatível com todos sem especificar sua heterogeneidade, nem inscrever indiferentemente a mesma formação discursiva numa lista aberta de isomorfismos, todos com a mesma validade. Para nós, em um momento dado, um discurso não é susceptível de entrar igualmente em relação com qualquer outro, e é isso que define sua especificidade e a dessa conjuntura. A dificuldade consiste em preservar a variedade e a fluidez dos possíveis correlacionamentos, sem alterar a identidade das formações discursivas, limite e condição de possibilidade de nosso projeto (MAINGUENEAU, 2005, p. 184).

A discussão empreendida por Maingueneau em torno dos esquemas de correspondência dos discursos também recai sobre as imprevisíveis reatualizações em novas conjunturas de que os mesmos podem ser alvos. O autor assevera que “mesmo quando se republicam textos, mesmo quando se produzem novos textos que parecem resultar da mesma competência discursiva, não se poderia falar do mesmo discurso” (MAINGUENEAU, 2005, p. 188), haja vista que a identidade de um discurso está intimamente relacionada à sua emergência histórica, ao espaço discursivo no interior do qual se constituiu, às instituições por meio das quais se desenvolveu e aos isomorfismos em cuja rede ele se desenvolveu. Na falta desses aspectos, ou melhor, na presença de novos aspectos, como postular a manutenção da identidade de uma posição enunciativa?

Construir a discursividade em objeto é supor que, em qualquer circunstância não é possível dizer não importa o quê, não importa como e não importa em qual lugar, e que essas coordenadas definem uma identidade enunciativa (MAINGUENEAU, 2005, p. 188).

As observações que aqui fizemos convergem para a definição de um objeto de análise organizado com base em um sistema de regras, sempre definido em relação à história, que determina a especificidade da enunciação. É nesse sentido que analisar o discurso é supor a existência de um sistema de restrições semânticas globais.

O conceito de semântica global de Maingueneau e todos os demais postulados teóricos assumidos por ele em *Gênese dos discursos* (2005) são nossos pressupostos teóricos e

suportes para o procedimento de análise do *corpus* selecionado para o desenvolvimento desta pesquisa.

No próximo capítulo, procuraremos descrever uma série de acontecimentos no campo da música popular nacional e estrangeira. A partir desses acontecimentos e de outros ocorridos nos campos político e artístico brasileiros, levantamos algumas hipóteses acerca da prática discursiva/intersemiótica da JG que, juntamente com as hipóteses levantadas a partir do conjunto de textos selecionado para análise, poderão ser infirmadas ou confirmadas ao longo desta pesquisa.

4 EM PAUTA ALGUNS ACONTECIMENTOS NO CAMPO DA MÚSICA POPULAR NACIONAL E ESTRANGEIRA

4.1 Considerações iniciais

No capítulo anterior, procuramos explicitar o quadro teórico-metodológico no qual se inscreve nosso trabalho, a saber, o conjunto de postulados formulados por Dominique Maingueneau em *Gênese dos discursos* (2005), sobretudo a noção de semântica global.

Adotar a noção de semântica global é, em alguma medida, rejeitar a concepção de discurso como sistema de idéias, é tornar mais abrangente o que pode ser considerado discurso e incorrer na tentativa de traçar o funcionamento discursivo, ou mais especificamente, de descrever a identidade de uma prática discursiva, atentando para o fato de que ela não reside somente na superfície lingüística (no emprego vocabular e na estruturação sintática, por exemplo), mas depende de uma coerência global que abarca múltiplas dimensões textuais¹².

Neste capítulo, procuraremos descrever/interpretar as condições de produção da prática discursiva da JG a partir de acontecimentos ocorridos nos campos da arte, em geral, da música, em específico, e da política, visto que tais acontecimentos podem indiciar quais eram suas condições de produção (quais foram, na verdade, as condições para a emergência dessa prática discursiva e não de outra).

Em 22 de agosto de 2006, completaram-se oficialmente 41 anos do *Programa Jovem Guarda*. A comemoração foi feita no melhor estilo da indústria cultural¹³, isto é, não esteve restrita à celebração da data, mas voltada ao consumo. Contou, portanto, com o lançamento de produtos de toda ordem (coletâneas, vídeos, almanaques, livros, uma agenda especial de shows, entre outros), propiciando, aos “cinquentões”, recordar a década que, para muitos deles, fora “cheia de brasa” e, às novas gerações, conhecer, ou pelo menos, interessar-se pelo que se convencionou chamar de JG.

¹² O conceito de texto assumido nesta dissertação, em conformidade com o que apresentamos no segundo capítulo, refere-se a todo tipo de produção semiótica reconhecida como pertencente a uma prática discursiva.

¹³ Adotamos a definição de indústria cultural como sendo um sistema voltado para o consumo e, por essa razão, fundido com a propaganda, capaz de gerar modismos que se afirmam de forma epidêmica e a mimese compulsória dos consumidores às mercadorias culturais. A indústria cultural surgiu nos países industriais mais liberais, nos quais triunfaram todos os seus meios mais característicos, entre eles, o cinema, o rádio e as revistas. Para mais detalhes sobre o conceito e o funcionamento da indústria cultural, ver Adorno (2002).

A história da JG não se restringe à história do programa televisivo de mesmo nome veiculado pela TV Record nas tardes de domingo, ela também está relacionada à história do *rock'n roll*, a um processo midiático de popularização de bens artístico-culturais no Brasil e a uma espécie de “sonho de modernidade” que atingiu o país, sobretudo, a partir da década de 1940. Nesse sentido, descrever/interpretar as condições de produção da prática discursiva da JG é também delinear os acontecimentos que permearam a irrupção da chamada cultura de massa em nosso país, bem como assinalar as características assumidas pelo rock brasileiro, ou pelo iê iê iê (nome oriundo dos gritos “*yeah yeah yeah*” dos Beatles na interpretação da canção *She Loves You*), como preferem alguns, além de apresentar aspectos da história do movimento. Acreditamos que, somente considerando todas essas questões, seremos capazes de levantar algumas hipóteses a respeito da identidade discursiva da JG.

4.2 Sonhando com a modernidade

No final da década de 1940, o Brasil era um país que há pouco havia conhecido a democracia, acumulado algumas divisas durante a Segunda Guerra Mundial e sonhava em se tornar moderno e industrializado. A volta de Getúlio Vargas à presidência, em 1950, foi decisiva para que o sonho de modernidade parecesse mais próximo da população. A política de massas adotada – o populismo –, apesar de hesitar em tornar democráticas as grandes decisões políticas nacionais, prometia fazer do Brasil um país desenvolvido.

A sociedade brasileira assistia a um intenso processo de urbanização, um tanto mais considerável em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, além de acompanhar dois outros fenômenos correlatos a esse: a industrialização (beneficiada pela enorme disponibilidade de energia barata e das invenções nos campos da eletrônica e da eletroeletrônica) e a migração (do norte para o sul e do interior para a capital). Os migrantes oriundos de áreas rurais, juntamente com os afro-descendentes e imigrantes europeus, compunham as novas camadas populares urbanas para as quais o rádio tinha um papel fundamental: era fonte de informação, lazer, sociabilidade, cultura, além de estimular paixões e imaginários coletivos.

Mas o rádio não era um fenômeno apenas das classes urbanas. Acontecimento de massa desde os anos 1930, consolidou-se como fenômeno cotidiano ligado à cultura popular na segunda metade da década de 1940 (a partir da veiculação de melodramas – novelas – e canções) e, até o final da década de 1950, sua presença em quase todos os lares, desde os mais

ricos até os mais pobres, era obrigatória (basta relembrar os grandes móveis de madeira para rádios ostentados em muitas residências abastadas, em oposição aos modelos portáteis).

Na mesma direção do populismo de Vargas (1950-1954), cujo principal interlocutor era o povo, visto como um todo orgânico e sem conflitos, a Rádio Nacional massificou os programas que contavam com a participação direta das massas e serviam para fortalecer sua paixão pelo veículo; foram os chamados programas de auditório. Nem mesmo a batalha iniciada pelos mais conservadores em favor de um rádio mais educativo e veiculador tanto de uma cultura europeizada quanto da cultura nacionalista folclorizada foi capaz de vencer as paixões populares pelo rádio, paixões essas que compreendiam desde a busca pelo lazer até o gosto musical mais simples. De acordo com Napolitano (2001), a expressão “macacas de auditório”, consolidada na imprensa entre os mais preconceituosos em torno de 1948, servia para qualificar o público radiofônico composto, em sua maioria, pelas empregadas domésticas negras e pobres que se manifestavam euforicamente diante de seus ídolos.

Ao mesmo tempo, também em meados da década de 1940, o cinema brasileiro, ou mais especificamente, a vertente mais popular do cinema brasileiro, explorava a tendência das chanchadas musicais – produções baratas de histórias quase sempre banais, baseadas na estética carnavalesca e no gosto popular – que tinham um espaço significativo de audiência em meio a um mercado cada vez mais dominado pelos norte-americanos:

O carnaval, o rádio e o cinema, a partir da segunda metade dos anos 1940, eram os meios culturais pelos quais se consolidava uma nova audiência popular, ao mesmo tempo em que, em torno do rádio e do cinema, surgiam as primeiras formas de indústria cultural no Brasil, representando conteúdos culturais vivenciados pelas classes populares, em meio a um processo de urbanização crescente (NAPOLITANO, 2001, p. 14 e 15).

Veiculada pelo rádio e pelo cinema, a música popular também passava por um significativo processo de mudanças. O samba¹⁴, que desde os anos 1930 era considerado a música brasileira típica, passou a dividir, a partir do final da década de 1940, espaço na

¹⁴ O samba é um gênero musical e um tipo de dança de raízes africanas que surgiu, no Brasil, alicerçado no samba de roda originário do Recôncavo Baiano e foi trazido para o Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX, pelos negros que migraram da Bahia para a então capital do Império. No Rio, o samba, ao entrar em contato com outros gêneros, tais como a polca, o maxixe, o lundu e o xote, adquiriu um caráter totalmente singular, deu origem ao samba carioca urbano e carnavalesco e tornou-se co-referente de música nacional e símbolo de identidade nacional, juntamente com o futebol e o carnaval. Inicialmente visto com preconceito, com o advento do rádio, conquistou a classe média. Tradicionalmente, era tocado por instrumentos de corda, como o cavaquinho e o violão, e variados instrumentos de percussão, como o pandeiro, o surdo e o tamborim. Por influência da música americana, no período pós-guerra, incorporou instrumentos como trombones e trompetes e, por influência do choro, flautas e clarineta. São reconhecidos como derivados do samba, por manterem algum de seus elementos (base rítmica, melódica ou harmônica), gêneros como o samba de gafieira, o samba enredo, o samba de breque, o samba-canção, o samba-rock, o partido alto, o pagode, a bossa-nova, entre outros, cada um, entretanto, com uma especificidade.

programação das emissoras de rádio com outros gêneros, entre eles, o baião e o xote, vindos do nordeste brasileiro e popularizados por Luiz Gonzaga, e o bolero, sobretudo o bolero mexicano, que predominou no cenário radiofônico ao longo dos anos 1950 e que mudou a própria “cara” do samba – samba-canção foi o nome dado à nova forma de samba “abolerado”, inspirado no romantismo exagerado e na solidão amorosa.

O rádio e o cinema ajudaram, no dizer de Napolitano (2001, p. 16), a configurar determinada face coletiva do povo brasileiro, resultado da síntese de práticas e representações simbólicas. De acordo com o autor, alguns elementos dessa síntese são identificáveis na produção desses dois meios de difusão da cultura: “malícia ingênua, o senso de humor ‘natural’, esperteza e dignidade diante dos desafios éticos e materiais da vida, solidariedade espontânea com os mais fracos, romantismo, mistura de crítica sutil e conformismo diante da ordem social.”

Os elementos apontados por Napolitano, que de certa forma marcaram uma representação estereotipada do tipo popular ideal (conformado, mas com vontade de ascender socialmente; malandro, mas ordeiro, crítico e jamais subversivo), atravessarão, como se verá, as décadas subseqüentes, apesar do surgimento de outras formas de representação do povo (não menos estereotipadas).

Foi também na mesma época, mais especificamente nos anos 1950, que surgiu uma crescente contradição no campo cultural brasileiro, “reflexo” dos dilemas de uma sociedade excludente, desigual e conflituosa. O povo e os produtos culturais a ele direcionados, mesmo que úteis para a manipulação ideológica das massas, envergonhavam as elites, sobretudo a ligada à cultura e à educação, que não via problema nos veículos de comunicação em si, mas nos conteúdos, nos enredos e tipos humanos veiculados (pessoas pobres lutando pela vida, tipos debochados e cafajestes, malandros desrespeitadores das normas de conduta impostas pela burguesia). Iniciou-se, então, por parte de alguns segmentos da sociedade brasileira, outro projeto de cultura, capaz de representar a face civilizada e criativa de nossa sociedade e que tomou a cidade de São Paulo como o berço de uma produção artístico-cultural mais cosmopolita. Essa iniciativa de atualização se concentrou, sobretudo, em três áreas: teatro, cinema e artes plásticas. A criação do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), do MASP (Museu de Arte de São Paulo) em 1947, do MAM (Museu de Arte Moderna) em 1948 e da Bienal de Artes Plásticas foram as expressões mais significativas desse processo de “atualização” cultural, dessa busca de compasso com o mundo desenvolvido. A música popular, entretanto, continuou tendo no Rio de Janeiro seu principal *locus*, mas não esteve isenta desse conflito,

que aparecerá reatualizado, por exemplo, em um dos eixos da polêmica entre a JG e os adeptos da bossa-nova.

4.3 Arte politicamente engajada

Após a Segunda Guerra Mundial, o Partido Comunista Brasileiro (PCB) passou a gozar de grande prestígio entre os intelectuais e, mesmo sendo considerado ilegal durante o governo de Eurico Gaspar Dutra (1946-1950), influenciou profundamente os meios artístico, intelectual e sindical, envolto por uma áurea de heroísmo e idealismo, tão bem representada pela figura de Luís Carlos Prestes (militante solto em 1945 depois de treze anos de prisão).

Aproximadamente entre os anos 1947 e 1955, o PCB adotou uma doutrina estética e uma política cultural oficial que ficou conhecida como realismo socialista. Nascida na União Soviética no início da década de 1930, essa doutrina tinha como princípios a necessidade de que a arte fosse feita a partir de uma linguagem simples e direta, quase naturalista; o conteúdo deveria portar mensagens exortativas e modelares para a luta popular; os heróis e/ou protagonistas deveriam ser pessoas simples, positivas e otimistas, dispostos à luta e ao sacrifício em nome do coletivo; os valores nacionais e populares, bem como os valores folclóricos, deveriam ser fundidos com idéias humanistas e cosmopolitas.

No teatro e no cinema, a influência bastante expressiva de membros e simpatizantes do PCB foi sentida em função do novo olhar lançado sobre o povo brasileiro e sintetizado na figura humana do operário, em detrimento dos tipos oriundos das classes mais populares. A esquerda procurava se desvencilhar de um modelo altamente comercial e defendia a busca de um sistema não-empresarial, que retratasse a condição do povo brasileiro e a cultura nacional “ameaçada” pela crescente influência norte-americana em todos os âmbitos da vida brasileira. No campo cinematográfico, especificamente,

em torno das idéias dos críticos de cinema do PCB surgiu um conceito de cinema brasileiro: o capital, o estúdio e o laboratório deveriam ser 100% nacionais; dois terços da equipe técnica e todos os intérpretes principais deveriam ser brasileiros. Além desses aspectos de produção, o filme brasileiro deveria desenvolver um tema nacional, buscando o homem brasileiro como homem do povo (NAPOLITANO, 2001, p. 26).

No campo da dramaturgia, a base de um teatro engajado brasileiro nasceu de uma ruptura no interior do teatro burguês (o Teatro Brasileiro de Comédia), no início dos anos

1950, com a saída de Ruggero Jacobi e Carla Civelli – que fundaram o Teatro Paulista do Estudante (ligado à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP) – e com o surgimento, também no interior do TBC, do Teatro de Arena, em 1953. O teatro, nessa perspectiva, deveria provocar um desentorpecimento do espectador e a criação de uma consciência nacional emancipadora. Conforme atesta Napolitano (2001, p. 28),

[...] a arte deveria buscar uma expressão que provocasse emoção sem se dissolver no melodrama sentimental. O despojamento e a simplicidade da forma, aliados ao drama humano pungente, seria o contraponto do melodrama alienado, considerado burguês, pois só representava problemas individuais ou dramas privados.

Enquanto o teatro e o cinema foram as duas áreas de expressão artística mais influenciadas pela atuação de membros e simpatizantes do PCB, no campo da música popular brasileira, nossa sociedade presenciou o nascimento do gênero bossa-nova.

O baiano João Gilberto foi o responsável pela novidade. Acostumado a ambientes boêmios da zona sul carioca, em 1959, lançou o LP *Chega de saudade*. A maioria de suas faixas remetia ao balanço do samba, mas agregava elementos do *cool jazz*¹⁵ (sobretudo o ritmo sincopado e o modo contido de cantar – sem ornamentos e pouca intensidade na voz). O novo ritmo parecia ir ao encontro do gosto de um segmento moderno da classe média, que havia se ampliado depois da política industrializante de Juscelino Kubitschek (1956-1961).

Já não era mais necessário ter uma grande voz para interpretar as canções populares. Além disso, o violão passou a ser, simultaneamente, harmônico e rítmico. O lema “um banquinho e um violão” traduzia o desejo de síntese, de sutileza, de despojamento e passou a ser sinônimo de boa música popular brasileira. Nas letras, também se notava uma tendência à sutileza e à contenção dos sentimentos, contrariando sua expressão exagerada nos boleros mais populares.

É claro que a Bossa-nova não foi uma unanimidade. Aliás, muita gente não gostava, principalmente os ouvintes das camadas mais populares, cujo ouvido se adaptara aos grandes vozeirões que faziam sucesso no rádio, como Francisco Alves, Nelson Gonçalves, Ângela Maria. A música brasileira, no início da década de 1960, dividiu-se entre o samba “moderno” e o samba “quadrado” (NAPOLITANO, 2001, p. 30).¹⁶

¹⁵ O *cool jazz* pode ser descrito como uma reação contrária aos andamentos rápidos, à complexidade melódica, harmônica e rítmica do *bebop* (marco do começo do jazz moderno). É um estilo de música mais “relaxado” e popularizado por músicos da costa oeste norte-americana.

¹⁶ A oposição entre samba “moderno” e samba “quadrado” de que trata Napolitano (2001) emerge na música popular brasileira em função da inserção de um elemento musical: a síncope. A variação em cima de tempos e pausas, promovendo um deslocamento da acentuação, fomentou o confronto entre a música erudita, sincopada, e a música popular, sem síncope, “quadrada”.

O samba “moderno”, ou seja, a bossa-nova, rapidamente ganhou a audiência daqueles que, até então, ouviam música erudita e jazz norte-americano. Entre os jovens da classe média, que formavam a maioria dos estudantes universitários, o ritmo também impressionou. No decorrer de 1959, a bossa-nova ganhou as universidades no Rio de Janeiro e em São Paulo. A publicidade, que se beneficiava do consumo propiciado pela política desenvolvimentista de JK, percebendo a boa receptividade do ritmo entre as classes mais favorecidas, prontamente tratou de utilizar o termo para qualificar toda sorte de produtos: automóvel bossa-nova, geladeira bossa-nova, moda bossa-nova e até mesmo o presidente, que se retirava do poder, recebeu a alcunha de presidente bossa-nova. O Brasil assistia a uma febre bossa-novista.

Em meados da década de 1960, na mesma época do advento da bossa-nova na música, surgia o Cinema Novo – um cinema ousado em forma e conteúdo, que preconizava a necessidade de se falar do Brasil sem copiar os padrões falsamente hollywoodianos das chanchadas. Assim como na música, no cinema defendia-se o mesmo princípio de simplicidade formal, que foi tão bem traduzido pelo lema “uma idéia na cabeça e uma câmera na mão”. Quanto aos temas, houve menos convergências: o assunto dos filmes não era um Brasil moderno, urbano e elegante, mas um Brasil rural, violento, arcaico e opressor. Na perspectiva de Hollanda e Gonçalves (1995, p. 43), “o cinema brasileiro deixou de ser uma crônica da sociedade brasileira, deixou de ser um estereótipo, um pastiche, e passou a adotar uma visão antropológica do homem brasileiro, da própria cultura brasileira”.

Apesar de compartilharem o adjetivo “novo”, cinema e música popular tinham universos e preocupações bastante diferentes. Os novos cineastas partiram do pressuposto de que era necessário romper com a tradição cinematográfica brasileira; os músicos foram mais cautelosos: o samba carioca (vigoroso e musicalmente respeitado) foi, de alguma forma, mantido, e o bolero, mais passional e exagerado, foi eleito como alvo da ruptura. De acordo com Napolitano (2001), a idéia de ruptura com o passado era uma boa estratégia de marketing e de consolidação de um novo público consumidor de música popular; o sonho de modernidade havia encontrado sua trilha sonora.

No campo político, vivenciávamos um período em que

a intensificação do processo de industrialização enchia de otimismo o imaginário das elites que anteviam a realização do sonho do desenvolvimento econômico. A idéia de um Brasil revigorado, avançando rapidamente em direção ao estágio das nações mais desenvolvidas, ganhava aparência de realidade no projeto de construção de Brasília, na implantação da indústria automobilística e na ousadia dos planos governamentais que, segundo o *slogan* de JK, fariam-nos caminhar cinquenta anos em cinco (HOLLANDA; GONÇALVES, 1995, p. 32).

Em contrapartida, a produção cultural brasileira respondia, em suas diversas áreas, ao projeto nacional de desenvolvimento.

4.4 O campo da música popular brasileira na década de 1960

Frente à bossa, a esquerda se dividiu. Alguns militantes reconheciam que cantar a “garota de Ipanema”, “o amor, o sorriso e a flor”, entre outras coisas, era um sinal bastante contundente de alienação em um país vitimado pelo imperialismo¹⁷ (o grande tema das décadas de 1950 e 1960) e cujos dois terços da população eram compostos por miseráveis e subempregados nos campos e nas cidades. Eles se inquietavam com o “olhar Zona Sul” das letras bossa-novistas, indiferente aos morros e sertões ocupados pela população mais humilde.

Os líderes intelectuais da União Nacional dos Estudantes (UNE) estavam preocupados em criar uma arte engajada, representativa dos problemas sociais e políticos do país, mas, paradoxalmente, os universitários brasileiros apreciavam a musicalidade e a sofisticação das canções da bossa-nova. Para uma parte dos ativistas era necessário politizar a bossa, trazer suas conquistas musicais para o terreno da arte engajada, visto que a tematização da problemática individual era considerada inconseqüente frente à dimensão coletiva. Os Centros Populares de Cultura (CPCs), ligados à UNE, preconizavam um artista revolucionário e conseqüente e defendiam uma arte a serviço da revolução social, voltada coletiva e didaticamente ao povo, objetivando restituir-lhe a “consciência de si mesmo”.

Zelão (composta e cantada por Sérgio Ricardo) e *Quem quiser encontrar o amor* (de Geraldo Vandré e Carlos Lyra) foram as primeiras composições que atestaram o surgimento de uma bossa-nova engajada. Elas mantinham a sofisticação instrumental, a complexidade harmônica e a sutileza vocal, mas, na primeira, o personagem que empresta seu nome à canção é um favelado que viu seu barraco ser arrastado pela chuva e só podia contar com a solidariedade de seus vizinhos também favelados; na segunda, o tratamento dado ao amor por si só foi considerado como uma ruptura com o mundo suave das letras de bossa-nova e pode

¹⁷ Foram consideráveis, na América Latina, as análises que avaliavam a situação de subdesenvolvimento como o resultado da ação de exploração e de dominação das nações desenvolvidas sobre as nações periféricas, o que ficou conhecido pelo termo imperialismo. Ao situar fora dos países as causas de suas mazelas sociais, essas teorias permitiram, entre outras coisas, que vários segmentos da sociedade buscassem estratégias comuns, a da luta antiimperialista, por exemplo.

ser sintetizado nos versos: “*Quem quiser encontrar o amor / vai ter que sofrer / vai ter que chorar*”.

No campo político, o golpe militar de 1º de abril de 1964 deixou a esquerda e os nacionalistas, que acreditavam na necessidade das reformas propostas pelo governo de João Goulart (1961-1964), perplexos. A frustração e a sensação de isolamento político que se abateram sobre eles, paradoxalmente, estimularam a autonomia dos intelectuais e artistas que já não mais podiam contar com as estruturas partidárias. A busca de uma explicação para a derrota política se converteu em vigor cultural e artístico, tão característico do período compreendido entre 1964 e 1968. Mesmo sob a vigilância do regime autoritário, inicialmente havia relativa liberdade de criação e expressão, pois, para o regime, o artista não era um perigo, desde que estivesse sozinho e cantasse para a classe média consumidora. Diante da nova conjuntura, simpatizantes e partidários de esquerda foram forçados a supervalorizar a cultura, um de seus poucos espaços de atuação política.

A necessidade de engajamento fez com que a bossa-nova cedesse lugar às

músicas empenhadas, de temática insistentemente nordestina, mais preocupadas com o “conteúdo” do que com a renovação formal. Essa espécie de *protest song* nacional contava com o apoio de um considerável setor da crítica que tratava de zelar pela “autenticidade de nossas raízes” e pela adequação das mensagens propostas pelas canções (HOLLANDA; GONÇALVES, 1995, p. 53).

Em dezembro de 1964, o musical *Opinião*, composto pelos compositores Zé Kéti e João do Vale, deu o tom do que se tornaria um marco para a produção artístico-cultural pós-64, ou mais especificamente, uma primeira resposta ao golpe militar. O raciocínio artístico-cultural engajado foi marcado, nesse momento, pela idéia de que

a arte é “um tanto mais expressiva” quanto mais tenha uma “opinião”, ou seja, quanto mais se faça instrumento para a divulgação de conteúdos políticos; a idealização, um tanto problemática, de uma aliança do artista com o “povo”, concebido como a fonte “autêntica” da cultura; e um certo nacionalismo, explícito na referência de indisfarçável sotaque populista às “tradições de unidade e integração nacionais” (HOLLANDA; GONÇALVES, 1995, p. 22 e 23).

Diante do poder militar que se apresentava como um fantasma contra a revolução brasileira, restava, a toda uma geração de intelectuais, artistas e estudantes, falar, cantar, manifestar-se contra o autoritarismo.

Outro problema enfrentado pela esquerda estudantil, no campo da música popular, chamava-se *rock’n roll*, um estilo musical que, de acordo com os padrões ideológicos da época, era o mais recente produto da invasão imperialista. Para a juventude de esquerda, adepta da canção de protesto, o *rock’n roll* era o símbolo da alienação política e do culto à

sociedade de consumo, além de o ar rebelde que emanava de suas músicas ser considerado superficial.

O *rock'n roll* consolidou-se no mercado norte-americano como gênero independente alguns anos antes de sua entrada no Brasil, em 1959, mesmo ano em que a bossa-nova eclodiu. Alertas, os jovens nacionalistas intelectuais de esquerda preconizaram a necessidade de se criar um gosto por música popular brasileira entre a juventude, desde que não se contemplassem os sambas “quadrados” e os boleros passionais. O projeto musical e ideológico que surgiu nesse contexto e que fundou a moderna MPB foi embalado pela bossa-nova, que se abriu aos morros e aos sertões e incluiu temas e parâmetros musicais mais populares. Entretanto, a definição desse gênero como sendo o correlato exato de música popular brasileira não gozou de unanimidade. De um lado, Elis Regina, Edu Lobo, Chico Buarque, entre outros, e, de outro lado, Erasmo Carlos, Roberto Carlos e Carlos Imperial protagonizaram a rivalidade que recobriria o campo da música popular brasileira durante parte da década de 1960.

A ampliação do público consumidor da MPB engajada e nacionalista, diferentemente do que acontecera em décadas anteriores – quando o rádio era o principal veículo de comunicação –, decorreu da aliança entre esse estilo musical e a televisão. Com o *iê iê iê* não foi diferente. Os programas *Fino da Bossa* (lançado em maio de 1965) e *Jovem Guarda* (lançado em setembro de 1965), ambos exibidos pela TV Record, são exemplos de algumas das funções desempenhadas pela televisão: a de atrair novos públicos e a de harmonizar as exigências de qualidade e popularidade, o que não significa que a demanda por qualidade e popularidade não estivesse latente na sociedade brasileira, mas apenas que os meios de comunicação de massa dão maior vazão a essa demanda, captam trajetos que já estão presentes. A proposição do consumo de massa no Brasil era uma proposição moderna e, diante da grande audiência da TV (um fenômeno certamente novo), esse veículo se apresentava como um lugar que o artista também deveria ocupar.

Ao lado de Jair Rodrigues, Elis Regina, que comandava o *Fino da Bossa*, agradava o gosto musical do público ouvinte do rádio, ao mesmo tempo em que introduzia as novidades e o estilo musical da bossa-nova. Sua gestualidade, considerada exagerada por alguns, “combinava” com o novo veículo de comunicação e favorecia certa empatia com um público mais amplo e que permanecia distante das sutilezas de João Gilberto e Tom Jobim, por exemplo. A preocupação dos diretores do programa era a de apresentar tendências musicais que não se relacionavam com o sentido original da bossa-nova, que de música intimista passava a samba rasgado, com orquestrações com instrumentos de metal gritantes e

virtuosismo vocal. Assim, com a consolidação da indústria cultural de massa, o programa deixara de servir à música de vanguarda para apresentar os *hits* da MPB.

O programa *Jovem Guarda*, comandado por Roberto Carlos, veiculava um rock de tipo ingênuo. Distante da canção de protesto, da contestação e do debate que envolviam a esquerda cultural, o iê iê iê, por meio de músicas simples, falava, por um lado, do amor, do beijo, do desejo sexual, das pequenas aventuras juvenis, sem, contudo, contestar os valores pré-estabelecidos. Por outro lado, expressava o desejo de ascensão social, cujo símbolo era o automóvel, e fazia um elogio ingênuo à sociedade de consumo. Na perspectiva de Napolitano (2001, p. 56),

ao mesmo tempo, o movimento da Jovem Guarda disseminava um comportamento jovem, mais voltado ao uso de roupas e cabelos extravagantes, do que para o questionamento da moral e das expectativas de ascensão social da classe média (como será comum após 1968). O próprio Roberto Carlos tranquilizava os conservadores, como, por exemplo, na música “Mexerico da Candinha”, na qual dizia: “... no fundo eu sou um bom rapaz”. Mas para os nacionalistas e engajados da MPB, a Jovem Guarda representava a consciência alienada esvaziando a cabeça da juventude e a tensão entre os dois movimentos, em parte estimulada pela mídia, era crescente. Em 1967, a briga chegou ao auge, motivando alguns episódios pitorescos, como a “passeata contra as guitarras elétricas”, liderada por Elis Regina e Geraldo Vandré [...].

Entre 1966 e 1968, foram os *Festivais da Canção* os programas mais assistidos pela sociedade brasileira. Inspirados no italiano *Festival de San Remo*, os festivais brasileiros adquiriram identidade e linguagem próprias. Nesse período, foram eles os veículos responsáveis pela manifestação da canção engajada e nacionalista e cuja temática estava voltada para a discussão dos problemas sociais brasileiros. Eles também foram responsáveis pela consagração da sigla MPB como sinônimo de música comprometida com a realidade nacional, crítica do regime militar e de alta qualidade estética.¹⁸ O ano de 1967 foi o ano em que a arte engajada brasileira atingiu o seu auge:

No cinema, na música, no teatro, na televisão, a impressão era de que o Brasil todo havia se convertido para a esquerda. Este fenômeno cultural contrastava com a realidade política do país, cada vez mais controlado por um regime que deixava clara sua disposição para ficar no poder, dissipando as ilusões daqueles que achavam que a ditadura era transitória (NAPOLITANO, 2001, p. 59).

¹⁸ As canções da JG nunca foram reconhecidas como pertencentes à MPB. Esse fato rendeu, na época, uma contrapartida de Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Carlos Manga que chegaram a discutir a possibilidade de substituir Jovem Guarda e iê iê iê pela sigla MJB (Música Jovem Brasileira), pois concordavam que sua música havia adquirido uma identidade própria e necessitava de uma denominação brasileira.

Coincidente com a perspectiva de Napolitano (2001) é a de Paes (1993), para quem o fato de o nosso país viver uma ditadura de direita e manter uma relativa autonomia cultural de esquerda pode ser considerado uma “anomalia”.

Nesse mesmo ano, a MPB sofreu um grande impacto com o movimento preconizado pelos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, que foram os responsáveis pela inserção da guitarra elétrica, típica do rock, no “templo sagrado” da MPB e pelas inovações relacionadas às letras das canções e ao desempenho dos artistas. Iremos nos restringir, aqui, a um breve comentário sobre a Tropicália, apenas como forma de, minimamente, colocar em cena a multiplicidade de manifestações artístico-culturais que a década de 1960 encerra. Para Napolitano (2005, p. 64), a Tropicália “pode ser vista como a resposta a uma crise das propostas de engajamento cultural, baseadas na cultura “nacional-popular” e isolada do contato direto com as massas, após o golpe militar de 1964”. Contrariamente às propostas de atuação da esquerda nacionalista, focadas na superação histórica de nosso subdesenvolvimento e conservadorismo, os tropicalistas optaram por assumir esses elementos. A visão do Brasil construída pela Tropicália

revelava na linguagem metafórica o Brasil em fragmentos, ressaltando as contradições culturais, opondo e juxtapondo imagens do moderno e do arcaico, do super-bom-gosto e do super-mal-gosto, exacerbando o cafona, criticando e ao mesmo tempo “namorando” a indústria cultural e satirizando o discurso nacionalista (PAES, 1993, p. 80).

O movimento, crítico e irreverente, a partir de sua estética alegórica, foi capaz de deglutir sem grandes dificuldades muitos dos gêneros que o antecederam e implicou uma revisão do nacionalismo e da idealização populista, em favor de uma cultura brasileira moderna, capaz de elaborar criticamente a diversidade das informações (inclusive aquelas de origem internacional), atualizadas pela dinâmica da dependência. Ele relativizou a prioridade didática ou conscientizadora que, até então, estava atrelada à produção artístico-musical e insinuou um movimento de sobreposição do trabalho intelectual, ou mais especificamente, artístico e estético, em detrimento da militância político-partidária.

Nos termos de Maingueneau (2005), um campo discursivo pressupõe um conjunto de posicionamentos em relação de concorrência em sentido amplo, delimitando-se reciprocamente na tentativa de reafirmar sua legitimidade enunciativa. No campo discursivo que recortamos, o campo da música popular brasileira na década de 1960, os posicionamentos da bossa-nova, da canção de protesto, do tropicalismo e da JG, para se constituírem, não tiveram de lidar com o Outro de modo integral (como ocorre com quaisquer discursos), mas apenas com alguns aspectos desse Outro, restringindo, portanto, os pontos da polêmica.

Em linhas bastante gerais, a bossa-nova rompeu com um elemento do samba, mais especificamente, com aquilo que justificava sua alcunha de “quadrado”; ao mesmo tempo, alinhou-se ao samba, que passou a ser designado de “moderno”, para legitimar sua produção como sendo “genuinamente” nacional, alicerçada na estilização do samba e na incorporação de sua essência rítmica; rompeu com o exagero e a passionalidade do bolero, mas alinhou-se ao samba-canção, uma espécie de samba abolerado, porque algum elemento da música nacional por excelência, o samba, foi mantido; criticou o *rock’n roll*, visto como símbolo do imperialismo, mas não o *cool jazz*, já que se apropriou, por exemplo, da síncope, um de seus elementos caracterizadores.

A canção de protesto, por sua vez, procurou romper com as letras das canções bossa-novistas (despreocupadas com as questões de ordem mais coletiva), mas não com sua complexidade rítmica, nem com a riqueza de seus arranjos; rompeu também com as letras de rock de tipo ingênuo, com a incorporação da guitarra e com a reprodução do estilo estrangeiro feita pela JG, porque suas palavras de ordem eram engajamento, coletividade e nacionalismo.

O tropicalismo, em uma espécie de retomada da antropofagia, que marcou o modernismo brasileiro, sobrepôs o trabalho intelectual e artístico à militância político-partidária preconizada pela canção de protesto; retirou da guitarra a associação imediata ao imperialismo, bem como equilibrou as oposições entre moderno/antigo, bom-gosto/mau-gosto, chique/cafona, nacional/estrangeiro, dependência/nacionalismo, fortemente presentes no campo da música.

Sobre a manifestação musical da JG, especificamente, para seus opositores e também para alguns críticos, ela parece alinhar-se ao regime militar por dois motivos: i) por não se alinhar a outros movimentos musicais mais marcadamente politizados; ii) por não polemizar com a ditadura. A política, em seu sentido mais estrito e institucional, que toma corpo nos partidos políticos e em posicionamentos bem definidos – ser de direita ou ser de esquerda –, sem dúvida alguma, não é uma das questões da JG. Diferentemente, outras práticas discursivas do campo da música, de forma velada (como em *Cálice*, de Chico Buarque) ou deliberada (como em *Tropicália*, de Caetano Veloso), “afrontam” o *establishment*.

Outro aspecto desse movimento, que gostaríamos de ressaltar, é que seu posicionamento parece reforçar o sonho de modernidade de um Brasil em crescente urbanização, que vê na industrialização e no consumo sua concretização. Também em alguma medida, a prática discursiva da JG pode ser pensada como uma prática de resistência (diferente, é verdade, da resistência “engajada” – não se trata de uma resistência política *stricto sensu* –, trata-se de uma resistência à exclusão do campo da música, hipótese que

procuraremos elucidar um pouco melhor mais à frente, confirmando-a ou não com a análise de nosso *corpus*.

Como essa breve apresentação do cenário artístico-político-cultural brasileiro parece deixar entrever, arte, política e cultura são elementos que têm de ser tomados de maneira imbricada para se pensar na emergência do “novo” no campo artístico brasileiro. Não se pode pensar nesse “novo”, sem que ele contenha motivações políticas (quer de complacência, quer de contestação), tampouco sem associá-lo ao que os meios de comunicação de massa puderam fazer dele.

Por ora, nos restringimos a esses breves comentários, acreditando que, ao relacionar os elementos que compõem a história da cultura de massa no Brasil aos elementos da história do rock e da JG, podemos melhor apresentar as condições de produção da prática discursiva desse movimento, já que estamos considerando tanto as condições históricas quanto os modos de circulação como constitutivos de sua prática. Ao fazer isso, assumimos também que, em certo sentido, as noções de condições de produção e interdiscurso se confundem, o que é de se esperar quando se postula a concepção de discurso enquanto prática, visto que a história não se constitui nem nas palavras, nem nas coisas, mas no nível do discurso, na e pelas práticas discursivas (Foucault, 1969).

4.5 “*One-two-three o’clock, four o’clock rock...*”

Nesta seção, procuraremos descrever um pouco da história do *rock’n roll*, como forma de apresentar alguns elementos que intervieram na produção musical da JG – o iê iê iê – e, conseqüentemente, em sua prática discursiva, bem como os elementos desse gênero musical com os quais a JG rompeu para se constituir.

De forma bastante ampla, os anos 1960 parecem ser a moeda cuja cara é Che Guevara e a coroa é Jimi Hendrix; foram, certamente, anos de armas e guitarras. Além do trinômio “sexo, drogas e *rock’n roll*”, outras duas palavras também são reveladoras do espírito dessa época: contestação e rebeldia. Unidos pelo *não*, jovens de diferentes nacionalidades, pacíficos ou violentos, contestaram todas as estruturas. Da recusa à cultura dominante e da crítica ao “sistema” surgiram novos significados: um novo modo de pensar, de ver o mundo, de se relacionar com os demais e a busca pelo direito de ser livre e feliz.

Chamada com bastante frequência de *underground*, a contracultura que nasceu nos Estados Unidos e atingiu não só a Europa Ocidental, mas também outros países capitalistas, com diferente intensidade, parece ter o rock como sua expressão máxima:

A contracultura, nascida do protesto e da recusa da cultura dominante, era por ela absorvida: o *rock* desses anos, a grande via de expressão do movimento, só foi possível através dos recursos do “sistema”. Por um lado, foi o resultado de instrumentos eletronicamente amplificados e foi produto tanto da indústria cultural quanto dos processos de comunicação aperfeiçoados na década de 60. Por outro lado, a sua incrível divulgação foi sustentada pela expansão da indústria fonográfica. (E aqui é importante registrar que o LP (33 rpm) começou a ser popularizado com o *rock*, especialmente com os Beatles. O *rock’n roll*, na década anterior, fora divulgado através do compacto (45 rpm), grande inovação dos anos 50.) A comercialização do *rock* enriquecia, de fato, as indústrias fonográficas, muitas delas multinacionais (PAES, 1993, p. 27).

O rock surgiu nos anos 1950, e seu marco zero teria acontecido em julho de 1954, quando Elvis Presley, um caminhoneiro na época, gravou *That’s Allright Mamma* no Sun Studios, em Memphis. Entretanto, antes de Elvis, o rock já era tocado por Chuck Berry e Bill Halley. De acordo com Barcinski (2004), desde o fim dos anos 1940, o termo *rock’n roll* era empregado em letras de músicas como sinônimo de dançar e manter relações sexuais.

Mesmo não tendo sido o criador do rock, Elvis Presley o apresentou ao mundo. Bonito, talentoso, carismático e branco foi aceito pela conservadora América da década de 1950. Era um branco que cantava e dançava como um negro e, ao contrário de outros artistas, não negava a origem de sua música. “O que eu faço não é novidade. Os negros vêm cantando e dançando dessa forma há muito tempo.” (PRESLEY, apud BARCINSKI, 2004, p. 78).

O *rock’n roll* é música negra, assim como o blues, o samba e o hip hop. Ele nasceu da escravidão e tem suas origens na migração forçada de milhares de africanos. Todos esses gêneros musicais têm em comum duas características que foram herdadas da África: a predominância de uma base rítmica constante e repetitiva e a utilização da música para manifestação emocional e espiritual. Barcinski (2004) afirma que, durante as colheitas de algodão nos Estados Unidos, os escravos cantavam para festejar sua espiritualidade, seus antecedentes e denunciar as mazelas da escravidão. Havia uma relação direta entre a música e a realidade social, que se manteve na história do rock.

Na sociedade americana, que começava a abandonar alguns preconceitos seculares, a explosão do rock, em certo sentido, simbolizou o surgimento de uma América nova, mais liberal, próspera e livre das dificuldades econômicas do período pós-guerra. A música que antes era relegada a salões de baile nos bairros negros e pobres passou a ser ouvida por adolescentes brancos:

O *rock'n roll* não mudou a sociedade, mas serviu como espelho de mudanças e tendências. Claro que ninguém deixou de ser racista ao ouvir Elvis Presley cantando música “de negros”, mas o simples fato de Elvis aparecer em cadeia nacional, rebolando os quadris e celebrando uma cultura marginal, mostrava que o país estava mudando (BARCINSKI, 2004, p. 80).

No início do século XX, a vida dos adolescentes norte-americanos era marcada pelo trabalho para ajudar os pais na manutenção da casa. Eles não existiam para a sociedade de consumo. Não havia músicas ou filmes produzidos especialmente para essa faixa etária, o que a obrigava a gostar das mesmas coisas de que os seus pais gostavam. A fase de prosperidade econômica advinda após a Segunda Guerra Mundial fez com que os adolescentes passassem a receber mesada de seus pais, fato que motivou a criação de um novo mercado consumidor, voltado exclusivamente para o jovem.

O rock explodiu na América quando a sociedade de consumo percebeu o potencial do mercado jovem. Foram lançados filmes, revistas, livros, calendários e uma gama variada de produtos direcionada aos novos consumidores. As gravadoras, por sua vez, procuraram amenizar o rock em composições açucaradas, ao gosto do público branco médio, evitando chocar as boas moças: “Rock sim, mas limpinho, por favor.”¹⁹

Em 1960, os iniciadores da nova revolução musical – Bob Dylan, Beatles e Rolling Stones, à parte as diferenças e para citar os mais evidentes –, desde o início da década, tratavam de temas que traduziam as inquietações juvenis: o amor, a bomba, as discriminações raciais, a guerra, a esperança.

Bob Dylan surgiu em um momento em que interessava aos jovens recuperar as raízes da cultura popular norte-americana, marcada pela tradição de críticas políticas, bastante frequentes na *country music*. Lançado em 1962, seu primeiro álbum deu ao gênero *country* uma nova roupagem com elementos do rock. Nesse ano, nascia o *folk* e o maior representante da *protest song* (a música de protesto norte-americana).

A influência da banda inglesa Beatles no cenário da música popular mundial é incalculável. De um ponto de vista estritamente musical, eles elevaram o rock a um nível “planetário” (não por outro motivo John Lennon afirmou em 1966: “Somos mais populares que Jesus Cristo”) e estabeleceram parâmetros e modelos para toda a música pop²⁰. A partir de suas experimentações, promoveram uma abertura a novas possibilidades sonoras e ampliaram os horizontes musicais das novas gerações. Culturalmente, seu carisma e

¹⁹ Expressão empregada entre aspas por Barcinski (2004), sem autoria definida.

²⁰ O emprego do termo pop deve ser lido como abreviação de popular. Não se trata de um estilo, mas de toda e qualquer produção musical investida de publicidade e capaz de despertar paixões alucinadas nos fãs. Entretanto, o fato de o rock dos Beatles ser considerado pop não o exclui do gênero rock, um gênero musical um tanto menos afeito às coerções da indústria cultural.

irreverência inauguraram uma década mais livre e esperançosa. Sua música alegre, contagiante e politicamente descompromissada logo ganhou o mercado e revelou o grupo musical como um rentável produto para os meios de comunicação de massa.

Distante da aura de “bons moços”, característica da primeira fase dos Beatles, surgiu, também na Inglaterra, uma banda agressiva e provocadora: Rolling Stones. Enquanto aqueles faziam uma música mais ligada ao rock e ao universo da música branca, estes partiam de elementos da música negra, como o blues, e traduziam, sob a forma de destempero e explosão, a fúria jovem.

Os anos 1960 também foram o berço de uma nova forma de show – os grandes festivais – que, além de trazerem à cena outros nomes significativos da história da música contemporânea, serviam de espaço privilegiado para a execução do trinômio da década: muito sexo, muitas drogas e muito *rock’n roll*. Entre esses nomes, destacamos o de Jimi Hendrix, que alterou o rock de modo considerável. A música, que até então servia como suporte para as letras expressivas, com Hendrix, ganhou construções elaboradas e cheias de proezas instrumentais. São de Hendrix os distorcidos solos de guitarra que simulavam, durante a execução do hino dos EUA, o efeito de bombas caindo, aludindo criticamente aos jovens mortos durante a Guerra do Vietnã.

O surgimento do rock também foi responsável pela mudança da relação entre a música e o músico. Até o seu surgimento, o músico (produtor, instrumentista ou compositor) era, geralmente, um profissional muito qualificado. Mesmo os compositores e cantores de música popular norte-americana eram sofisticados. O rock, de certa forma, democratizou o campo da música popular, visto que qualquer um que tocasse minimamente um instrumento podia subir em um palco e cantar.

Essa espécie de “democracia” aproximou os artistas de seu público tanto em relação à idade quanto em relação à classe social. Os jovens se identificavam com seus ídolos e se aproximavam de sua música, ao mesmo tempo em que os artistas passavam a buscar na sociedade jovem os temas de suas canções. No entanto, conforme atesta Barcinski (2004), para muitas pessoas, o estreitamento entre artista e público causaria um declínio gradual na qualidade musical.

Feitas essas considerações, apresentaremos, na próxima seção, como se deu, no Brasil, a emergência daquilo que podemos considerar uma manifestação musical caudatária do rock “limpinho”, mas que não necessariamente rompe com todos os aspectos do *rock’n roll* negro, tampouco assume, sem restrições, o trinômio “sexo, drogas e *rock’n roll*”.

4.6 “Segurem suas filhas: aí vem o *rock’n roll*!!”

No campo da música popular brasileira, a emergência do iê iê iê – manifestação musical nascida de matrizes estrangeiras, ou mais especificamente, herdeira de certo *rock’n roll* parece ter adquirido uma identidade própria. Sob a alcunha de JG foram reunidas canções de pouca complexidade rítmica e cujo eixo temático, como apontamos anteriormente, centrava-se na conquista amorosa, no desejo sexual, nas pequenas aventuras juvenis e no desejo de ascensão social materializado no automóvel. Os músicos da JG eram “periféricos”, tanto com relação a seu pertencimento a camadas sociais mais favorecidas (condição que o rock e o mercado fonográfico brasileiros logo trataram de mudar), quanto com relação ao domínio de técnicas musicais.

O início da história da JG poderia ser contado assim: em 1956, grandes jornais brasileiros assustam seus leitores com manchetes como “Segurem suas filhas: aí vem o *rock’n roll*!!” e com reportagens sobre a destruição do Cine Roxi, em Copacabana, por um grupo de jovens eufóricos durante a exibição do filme *No Balanço das Horas*.²¹

O depoimento de Caetano Veloso sobre *No Balanço das Horas* é bastante sintomático dos efeitos causados pelo rock:

Era o protótipo do filme ruim, pobre, malfeito. E, de repente eu comecei a ficar com medo de ser possuído por aquela coisa de rock tal como a gente tem medo de ser possuído por um orixá em terreiro de candomblé (VELOSO apud MEDEIROS, 1984, p.14).

Tão sintomático quanto o depoimento de Caetano Veloso sobre o filme *No Balanço das Horas* é o de Erasmo Carlos, que também reafirma tanto o impacto quanto o caráter quase religioso advindo da sensação comum de que os futuros músicos e o público eram tomados:

Eu tinha catorze anos quando começou minha vida de rockimaníaco. Para mim, o rock foi a coisa mais importante do século. Acho que a juventude começou a se libertar por causa dele, a sentir que mandava no mundo. Quando ouvia o *rock and roll* me dava uma vontade danada de ficar nu e sair pulando. Depois, soube que isso

²¹ Não se sabe ao certo se foi a partir daí que o rock passou a figurar o cenário da música popular brasileira. O que se sabe é que as grandes cidades brasileiras foram invadidas pelo *hit Rock Around The Clock* de Bill Haley & His Comets, e os segmentos jovens atraídos pela novidade. Para Muggiati (1999), a história do rock teve início com essa canção que, na segunda semana de julho de 1955 nos EUA, chegou ao primeiro lugar da parada de sucessos, deixando para trás canções de forte apelo sentimental que não mais correspondiam à realidade de um mundo aterrorizado pela ameaça nuclear. O título *Rock Around The Clock* (*around the clock* é uma expressão idiomática que significa “sem parar”), ou mais especificamente, a ocorrência da palavra *clock*, impunha a noção de tempo. Era tempo de dançar, dançar sem parar. No início foi a dança corporal, o balanço sensual de Elvis Presley e de Mick Jagger, depois veio o rock psicodélico regado ao consumo de ácido lisérgico, mas o gênero sempre esteve preso ao ritmo, muito mais que à melodia ou à harmonia.

acontecia a milhares de outros jovens. Até parece que o rock foi um negócio astral que aconteceu para mostrar um caminho e mudar tudo (apud MEDEIROS, 1984, p. 14 e 15).

Essa sensação comum relatada servia para enfatizar que o rock nunca foi somente mais um estilo musical acrescentado à história da música, mas era visto como uma forma musical inscrita em um contexto de ruptura.

Diferentemente do que aconteceu em outros cantos do planeta, o poder de contestação do rock, no Brasil, repercutiu em uma dimensão talvez menor e propriamente local, se comparado ao tom revolucionário assumido nos grandes centros de difusão da rebeldia. Aqui, as primeiras baladas estavam fortemente marcadas pela herança musical do bolero e do samba-canção.

Parece ter sido Cauby Peixoto, intérprete de baladas açucaradas e de sambas-canções, o primeiro a gravar uma produção musical desse gênero. *Rock'n roll em Copacabana*, de Miguel Gustavo, chegou às rádios na voz de Cauby, em 1957, depois da gravação de *Rock Around the Clock* por Nora Ney²², sob o título *Ronda das Horas*. Desde então, maestros, músicos e cantores dos mais diferentes gêneros se viram obrigados a adaptar-se à novidade que monopolizava as paradas de sucessos internacionais, o que fez disparar, no Brasil, o surgimento de *covers* e conversões artísticas, como a do ex-cantor de boleros e guarânias Carlos Gonzaga, um dos primeiros a “especializar-se” em rock, para citar apenas um exemplo. Cauby Peixoto, Nora Ney e Carlos Gonzaga constituíram, em alguma medida, o prelúdio do aparecimento, no início do ano de 1958, da dupla de cantores que firmaria o rock (branco e comercial) no Brasil: os irmãos interioranos paulistas Celly e Tony Campello. Entretanto, apesar de já provocar os corpos a se entregarem à dança, a euforia do rock-balada brasileiro só se multiplicou com a chegada às rádios, em 1962, dos Beatles.

O que se viu acontecer, desde então, foi a gravação de uma série de músicas de ritmo rápido e acordes quadrados, letras simples e diretas que se iniciavam sob um clima tenso para terminar com alguma “lição”. Tal estilo estava inspirado na estrutura narrativa das histórias em quadrinhos: ao suspense prolongado segue-se o repouso, e a conclusão da trama é sempre irrisória em relação ao clima de tensão, medo ou perigo. Na sua maioria, “versões” de *hits* em inglês, recheadas de inversões frasais, hábito que nortearia toda a construção das letras reconhecidas como pertencentes à JG.

²² Nome artístico de Iracema de Sousa Ferreira que, ao lado de Maysa Matarazzo, Ângela Maria e Dolores Duran, foi uma das maiores intérpretes brasileiras de samba-canção, gênero muito freqüentemente comparado ao bolero pela exaltação do amor-romântico ou do sofrimento pelo amor não concretizado, sendo, por essa razão, também chamado de fossa ou dor-de-cotovelo.

Exemplar é o “clássico” *Splish Splash*, “vertida” de brincadeira do inglês. Lançada no mercado fonográfico em agosto de 1963, conquistou o primeiro lugar nas paradas de sucesso e abriu o caminho para que o rock brasileiro se firmasse. Sobre a canção, Erasmo Carlos afirmou:

‘Splish Splash’? Eu gostava da música de Bobby Darin, que eu ouvia no *A Hora da Broadway*, programa de rádio estilo *make-believe ballroom* [imitando um clima de baile] na emissora Metropolitana. Eu fiz de brincadeira em casa, e é mais uma adaptação do que uma versão. ‘Splish Splash’ é o barulho de algum objeto caindo n’água, na linguagem das histórias em quadrinhos americanas. Então não tem nada a ver com o ‘barulho do beijo’ ou do ‘tapa que eu levei’, que foram idéias minhas. Eu fiz de brincadeira em casa e por um acaso o Roberto gostou e gravou (apud FRÖES, 2000, p. 15).

Splish Splash abriu um caminho sem volta, tanto com relação à parceria entre Erasmo Carlos e Roberto Carlos, cujas músicas se tornaram líderes de audiência e de vendas, quanto com relação à inserção de outros nomes no mercado fonográfico nacional: Wanderlêa, Renato e seus Blue Caps, Os Golden Boys, Trio Esperança, Jerry Adriani, Martinha, Ronnie Cord, Wanderley Cardoso, Ronnie Von, Leno e Lilian e muitos outros.

A declaração de Erasmo Carlos sobre a canção *Splish Splash*, bem como as declarações que se seguem, deixa entrever o caráter de casualidade que parece ter marcado boa parte do estilo da produção musical da JG e de seus integrantes. A primeira é de Renato Barros, *crooner* do grupo Renato e seus Blue Caps, pioneiro na adoção do estilo de se vestir e de se apresentar dos Beatles; a segunda é também de Erasmo Carlos comentando sobre Roberto Carlos:

Estávamos gravando “Viva a Juventude”, e paralelamente fazíamos o programa diário do Carlos Imperial na TV Rio. Cada dia tínhamos que abrir o programa com uma música diferente. Um belo dia ele me chegou com um compacto duplo com uma música marcada a caneta: “Renato, tire essa música pra vocês tocarem amanhã!”. Eu falei: “Pô, mas que música é essa?” Olhei era dos Beatles, dos quais eu nunca tinha ouvido falar. “Pô Imperial, tirar pra amanhã?”. “É, pra amanhã, pois esses caras estão estourados na Europa e nos Estados Unidos... e estão sendo lançados aqui”. Eu levei para tirar a letra, mas — como não tinha conhecimento de inglês na época — ia ser difícil. Fazer todo mundo decorar a letra e cantar ia ser muito difícil, então eu falei: “Sabe de uma coisa? Eu vou fazer uma letra em português, qualquer coisa pra gente cantar...” Aí eu fiz “Menina Linda” em cima de “I Should Have Known Better”. Nós cantamos e foi uma chuva de telefonemas, pedindo pra gente cantar a música de novo. Imperial falou: “Vamos cantar de novo!” Quando nós saímos do programa, resolvemos gravá-la pro disco... porque, até então, a música não ia entrar [...] (BARROS, apud FRÖES, 2004, p. 65).

Então ele veio: “Sabe o que é que é? É que eu comecei a fazer uma música e estava pensando que é o tipo de música que você faz em 10 minutos! Faz essa letra pra mim, que eu queria incluir no filme que eu estou fazendo!” Aí era “Eu Sou Terrível”. Eu fiz a letra e mandei (CARLOS apud FRÖES, 2004, p. 184).

Em ambas as citações, emerge um *ethos* do cantor/compositor da JG caracterizado pela casualidade, pelo improvisado e que faz música com a mesma desenvoltura de quem “planta bananeira” ou “vira cambalhota”, ou seja, sem saber ao certo onde sua estripulia vai dar.

Outro começo para a história da Jovem Guarda também é possível: às 16h30 do domingo, dia 22 de agosto de 1965, foi ao ar o primeiro programa *Jovem Guarda*, ao vivo, do auditório da Record, na Rua da Consolação, que assim repercutiu na imprensa:

Vai ao ar o primeiro programa *Jovem Guarda*. Roberto Carlos arrumava seu microfone, e seus dedos exibiam anéis de ouro e jade. Após uma dose de San Raphael, diz algumas gírias, curva o tronco até a altura dos joelhos. O medalhão de ouro salta da camisa. Ele estica o braço e anuncia: “O Meu Amigo Erasmo Carlos”. Tinha início “O Maior *Show* da Música Juvenil” (PUGIALLI, 2006, p. 154).

Comandado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, o programa teve uma hora de duração e contou com um grande público que não passava dos vinte anos e com as apresentações musicais de Tony Campello, Rosemary, Ronie Cord, The Jet Blacks, Os Incríveis e Prini Lorez, além das de seus apresentadores, e foi idealizado por uma agência publicitária a pedido da TV Record. O publicitário Carlito Maia é quem relembra como foi:

Magaldi e eu montamos a Magaldi & Maia Publicidade. Um dos clientes, a TV Record, buscava uma alternativa para a proibição do futebol ao vivo nos domingos. Numa visita naquela mesma tarde, Paulinho de Carvalho nos mostrou um vídeo de um cantor que era do Rio. Ele disse: “Será o futuro apresentador do *Festa de Arromba!*” O cara era sensacional – mas o nome, horrível. No outro dia veio a idéia, de uma frase de Lênin: ‘O futuro do socialismo repousa nos ombros da Jovem Guarda’ (MAIA, 1996 apud FRÓES, 2004, p. 76).²³

O programa se manteve no ar durante quase três anos e foi de extrema importância para consolidar um mercado consumidor, para lançar novos cantores e para conferir um caráter “nacional” ao movimento, mesmo os artistas se concentrando em sua maioria no Rio de Janeiro. Além disso, esse modelo de programa musical para a juventude se desdobrou em vários outros, na própria Record: *Ternurinha e Tremendão* (com Wanderléa e Erasmo Carlos), *O Pequeno Mundo de Ronnie Von*, *Linha de Frente* (com Os Vips) e *O Bom* (com Eduardo Araújo). Nas palavras de Erasmo Carlos,

tanto os britânicos como nós, todos somos filhos do rock n’roll. Quando aconteceu a ida pra São Paulo, todo aquele crescente interesse pelo rock deu em algo nacional – quando misturamos a turma do Rio com a de São Paulo. Foi surgindo uma turma, eu me lembro que a gente já levava cinco mil pessoas para um ginásio da periferia antes mesmo do estouro do programa. Mas era uma coisa muito popular, a elite estava

²³ Acreditamos que a associação entre uma frase atribuída a Lenin e o programa de TV, em alguma medida, busca construir, como se verá, um caráter revolucionário para a JG.

mais preocupada em cultivar a Bossa-nova e o jazz. A Jovem Guarda começou principalmente quando “Rock Around The Clock” chegou ao Brasil, mas só o programa nacionalizou o movimento (apud FRÓES, 2004, p. 78).²⁴

Assim, designamos como JG o conjunto da produção musical popular brasileira da década de 1960, herdeira do *rock n’roll* e que somente extrapolou o eixo Rio-São Paulo a partir da veiculação do programa *Jovem Guarda* pela Rede Record.

Na perspectiva de Tinhorão (1998), o programa *Jovem Guarda* consolidou a reprodução empobrecida da balada do *rock’n roll* norte-americano em sua vertente européia promovida pelos músicos ingleses dos Beatles. O autor acredita que o sucesso retumbante da JG se deu devido a uma conjuntura política, econômica e social. A ditadura se impôs e se encarregou de ajustar a economia do país ao sistema internacional. Objetivando a modernização da economia, o governo militar atraiu indústrias multinacionais, facilitando os investimentos estrangeiros e desnacionalizando-a. De forma análoga ao processo de desnacionalização da economia brasileira, a contrapartida artístico-cultural se deu com a igual perda dos valores tradicionais, apesar de esses valores corresponderem à verdade das maiorias que não podiam participar do mercado consumidor de bens produzidos pela moderna indústria, devido à injusta distribuição de renda no país. No âmbito social, os jovens desejosos de ingressar na vida citadina eram, em sua maioria, filhos de migrantes de áreas rurais e, portanto, sem grandes identificações com as tradições urbanas locais:

Ora, como a maior parte desses adolescentes, enquanto filhos de camadas baixas da classe média (as chamadas classes B e C das medições para pesquisas de mercado), se localizava na periferia das grandes cidades – principalmente São Paulo e Rio – seu ideal era parecer “jovem da cidade”, o que os levava a desejar identificar-se com as novas gerações da classe média mais antiga, cuja tradição fora sempre a de contemplar-se no equivalente de seu grupo nos países mais desenvolvidos, particularmente nos Estados Unidos (TINHORÃO, 1998, p. 333 e 334).

Nesse sentido, o advento de um novo tipo de ídolo, o cantor de música para a juventude que era venerado pela nova geração americanizada, encontrou em Roberto Carlos, moço saído do interior em busca de fama na cidade grande, sua figura definitiva.

²⁴ A televisão foi imprescindível para que o movimento da JG deixasse de ser local e adquirisse “ares” de nacional. Embora passível de ser criticada, qualquer coisa que seja veiculada na televisão passa a ser tomada como possuidora de um mínimo de aceitabilidade e de certo grau de importância, e nisso reside sua influência sobre a população que, diária e religiosamente, assiste a seus programas. Ela pode repetir em escala muito maior a formação de imagens e de ídolos, como o fizeram o cinema e o rádio, e o fato de, em determinado período da década de 1960, ter se dividido entre programas, apenas aparentemente, voltados para classes sociais diferentes (referimo-nos aos programas *Fino da Bossa* e *Jovem Guarda*), reforça sua capacidade de padronizar os consumidores. Nas palavras de Adorno (2002, p. 11), “para todos alguma coisa é prevista, a fim de que nenhum possa escapar; as diferenças vêm cunhadas e difundidas artificialmente. O fato de oferecer ao público uma hierarquia de qualidades em série serve somente à quantificação mais completa, cada um deve se comportar, por assim dizer, espontaneamente, segundo o seu nível, determinado *a priori* por índices estatísticos, e dirigir-se à categoria de produtos de massa que foi preparada para o seu tipo”.

O programa *Jovem Guarda*, conforme atesta Tinhorão (1998), envolvia interesses artísticos, editoriais, fonográficos e de comércio paralelo de diversos produtos, sobretudo de vestuário, reunidos sob a marca registrada *Calhambeque*, em um explícito aproveitamento do sucesso da música de 1963. Ele incluía a realização de pesquisas de mercado, inclusive para indicar as palavras e os gestos com os quais o ídolo deveria dirigir-se a seu público:

A concordância do cantor para essa encenação artístico-comercial foi fácil de obter, pois Roberto Carlos, então com vinte e dois anos, sobre declarar que seus sonhos giraram desde cedo em torno de “dinheiro e glória”, apresentava uma qualidade pessoal indispensável para o sucesso do empreendimento, inclusive no campo ideológico, que era no momento o que mais interessava ao poder militar: alheio em princípio à política por seu individualismo, era por isso mesmo com os conservadores e oportunistas que mais se identificava (TINHORÃO, 1998, p. 338).

Roberto Carlos não era visto como um cantor politizado²⁵ e, por essa razão, era, com frequência, reconhecido como sendo de direita. Salientamos que “ser de direita” parece constituir uma expressão quase-sinônima de “não ser engajado politicamente” e emerge não só da prática discursiva do grupo reconhecido como um tanto mais politizado, mas também da prática discursiva da JG, tal como a entrevista do cantor, concedida em 1970 ao Jornal Última Hora (apud TINHORÃO, 1998, p. 338), deixa entrever:

UH – Mas existem outras responsabilidades... a definição política, por exemplo.

RC – Eu nunca quis saber de política. Não gosto de falar do que não conheço. Meu negócio é música.

UH – Mas é impossível que você nunca tenha pensado em política?

RC – Quando estou com meus amigos, às vezes discutimos política e até brigamos por causa dela. Mas só em casa, na rua não.

UH – E nestas discussões com amigos, qual é a sua posição política: direita, centro ou esquerda?

RC – Direita, é claro.

A criação do programa *Jovem Guarda* e de seu maior ídolo, Roberto Carlos, sempre esteve associada à publicidade. Conforme atesta Martins (1966), os publicitários da agência Magaldi, Maia & Prosperi tentaram negociar com uma grande loja de roupas, interessada em patrocinar um programa voltado para o público juvenil. Entretanto, o negócio não foi consumado devido às tardes de domingo não gozarem de audiência satisfatória, o programa ser novo e os cabelos compridos do apresentador conferirem-lhe certa aparência de “cafajeste”. Outras duas empresas voltadas para o mercado consumidor juvenil foram consultadas pelos publicitários, sem sucesso. As reservas eram as mesmas. “No fundo, estas

²⁵ O termo politizado deve ser lido, aqui, como sinônimo de militante político-partidário.

empresas receavam ferir as susceptibilidades dos adultos e de incorrer no perigo de perder o seu mercado de pessoas conservadoras.” (MARTINS, 1966, p. 50).²⁶

Magaldi, Maia e Prosperi, diante das sistemáticas negativas das empresas consultadas, resolveram tomar o programa para si mesmos, de modo que Roberto Carlos passou a anunciar os produtos da marca *Calhambeque*, cuja fabricação era feita por indústrias interessadas mediante o pagamento de *royalties*. Com a finalidade de manter um relacionamento cordial com os pais dos jovens e crianças, os publicitários selecionaram os produtos que desejavam explorar a marca (calças, saias, chapéus, cintos, botinhas, chaveiros, bolsas, fichários escolares) e mantiveram à distância as bebidas, pois o mercado teria bons compradores enquanto a JG fosse considerada como divertimento inofensivo.

Foi como divertimento inofensivo que a JG tornou-se, em alguma medida, responsável pela abertura inicial dada à música popular brasileira, pela veiculação da “informação” nova em face à onda das canções de protesto que preconizava uma produção musical “genuinamente” brasileira (cuja temática nordestina emergia como símbolo do desajuste social) e frente ao elitismo intelectual da bossa-nova:

Não é segredo para ninguém que a “brasa” da jovem guarda provocou um curto-circuito na música popular brasileira, deixando momentaneamente desnorteados os articuladores do movimento de renovação iniciado com a bossa-nova. Da perplexidade inicial, partiram alguns para uma infrutífera “guerra santa” ao iê-iê-iê, sem perceberem a lição que esse fato novo musical estava, está dando, de graça, até para o bem da música popular brasileira (CAMPOS, 1978, p. 59).

A citação de Campos, ao considerar que a presença da JG provocou um “curto-circuito” no campo da música popular brasileira, nos ajuda a sustentar a hipótese, já referida, de que a prática discursiva da JG teria sido uma prática de resistência à exclusão, em função de sua não-aceitação por parte de outros segmentos musicais populares. A presença da guitarra (nela reside também o caráter revolucionário que se tentou imprimir à JG e que sublinhamos anteriormente) e a reprodução do estilo musical estrangeiro foram tomadas por outros artistas e por críticos de música como elementos que desautorizavam a produção da JG e, conseqüentemente, os seus integrantes foram vistos como alienados e “submúsicos” (a guerra instaurada entre os músicos defensores de uma música “nossa” e os músicos da JG ganhou destaque na imprensa; no quarto capítulo, analisaremos alguns aspectos dessa polêmica).

²⁶ Em nossas citações literais da obra de Rui Martins, *A rebelião romântica da Jovem Guarda*, respeitamos a norma ortográfica em vigor à época de sua publicação, em 1966.

A prática discursiva da JG emerge em um contexto político de repressão – que, de algum modo, baliza o que pode e deve ser dito/cantado –, com o qual ela não estabelece uma relação de ruptura. Isso não necessariamente significa, entretanto, que a relação entre a prática discursiva da JG e o contexto político ditatorial seja de aliança. Essa é uma leitura do movimento que foi empreendida por outros posicionamentos do campo da música popular brasileira, devido ao fato de seu artista mais representativo declarar-se como sendo de direita e da censura figurar em boa parte das letras de suas canções (como se verá nas análises que realizaremos).

Outra leitura, entretanto, é possível: a prática discursiva da JG também pode ser compreendida como uma prática de resistência. Ancoramos essa hipótese em Michel Foucault (1995), para quem as relações de poder estão enraizadas no conjunto da rede social e para quem não há relação de poder sem resistência.

Para o autor, nas relações de poder, o poder não é, por sua própria natureza, da ordem do consentimento; tampouco é exclusividade do uso da violência, mas um conjunto de ações sobre ações prováveis, uma ação sobre a ação, visto que incita, induz, desvia, facilita ou dificulta, limita ou amplia o comportamento de sujeitos ativos. A definição do exercício do poder como um modo de ação sobre a ação do outro inclui a liberdade – o poder só se exerce sobre sujeitos que podem se deslocar, escapar:

Mais do que um “antagonismo” essencial, seria melhor falar de um “agonismo” – de uma relação que é, ao mesmo tempo, de incitação recíproca e de luta; trata-se, portanto, menos de uma oposição de termos que se bloqueiam mutuamente do que de uma provocação permanente (FOUCAULT, 1995, p. 244 e 245).²⁷

A partir do que postula o autor, pode-se supor que, no campo da música popular brasileira, tenham sido desenvolvidas relações de poder, bem como formas de resistência e tentativas de dissociar essas relações. Tomamos a oposição entre o poder daqueles que ditavam/faziam o que era considerado boa música no Brasil e a prática discursiva dos músicos da JG, para sustentar que entre eles houve lutas contra as formas de dominação (a despeito de certo modo de compor e cantar) e contra aquilo que liga o indivíduo a si mesmo e, por essa razão, o submete a outros.

Nesse sentido, o sistema de diferenciações (as diferenças de estatuto e privilégio no campo da música popular brasileira, as diferenças econômicas, sociais e culturais, as diferenças na habilidade e competência para compor), os objetivos (a manutenção de privilégios, acúmulo de lucros, operacionalidade da autoridade estatutária, exercício da função

²⁷ Agonismo é um neologismo empregado por Foucault (1995) que significa combate.

de cantor/compositor de música popular brasileira), as formas de institucionalização (mais ou menos “engajadas”, mais ou menos militantes político-partidárias) e o grau de racionalização (aparentemente pouco elaborado, haja vista que consistiu na concessão de declarações depreciativas, com forte apelo midiático) são pontos sobre os quais incide a polêmica (e, portanto, a disputa pelo poder) entre aqueles que nomearemos como sendo mais conservadores em matéria de música nacional (por não aceitarem a interferência do rock, tomado como símbolo do imperialismo) e os integrantes da JG, cuja prática discursiva parece ser uma prática de resistência à exclusão do campo da música popular brasileira e não uma prática alienada, tal como parece ter sido lida pela crítica e por outros artistas do cenário musical brasileiro da década de 1960.

Consideramos a “alienação” (tratada pelos outros posicionamentos do campo da música como não engajamento político-partidário de esquerda) como resistência, nos termos de Foucault (1995) e também nos termos de Maingueneau (2005). A noção de polêmica, tal como concebida por Maingueneau, implica a noção de resistência no sentido de que para se constituir e garantir sua identidade em relação ao Outro no interior do campo discursivo, uma formação discursiva deve, necessariamente, resistir a esse Outro. Nessa perspectiva, por um lado, a polêmica é sempre uma prática de luta pelo poder hegemônico do dizer e, por outro lado, uma prática de resistência. Sendo assim, a resistência é constitutiva da polêmica, mas também é efeito dela.

No próximo capítulo, nos dedicaremos à análise da polêmica que ocupou o campo da música popular brasileira entre os defensores de uma música “genuinamente” nacional e os integrantes da JG, como forma de verificar como se deu a constituição da prática discursiva da JG, ou mais especificamente, verificar com o que ela rompeu para se constituir. Acreditamos que esse capítulo venha somar às condições de produção do discurso da JG já levantadas – visto que, como já dissemos, o interdiscurso se confunde, em alguma medida, com as condições de produção –, mas também, ao mesmo tempo, elucidar muito sobre o funcionamento discursivo do posicionamento da JG, na medida em que a grade semântica de um discurso se constitui a partir de suas relações interdiscursivas.

5 APONTAMENTOS SOBRE A POLÊMICA NO CAMPO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NA DÉCADA DE 1960

5.1 Considerações iniciais

Este capítulo, como o próprio título sugere, trata da polêmica que ocupou o campo da música popular brasileira na década de 1960 e se deu entre aqueles que defendiam uma música “genuinamente” nacional e os músicos da JG.

Em nossa abordagem, partimos da análise de declarações concedidas por artistas e críticos à época, mas o trabalho que desenvolvemos, aqui, não é da mesma ordem que o desenvolvido por Maingueneau (2005), ou seja, não nos dedicamos à definição de semas positivos e negativos dos discursos em relação polêmica – o discurso da JG e o discurso que, por ora, nomeamos como mais conservador²⁸ em matéria de música nacional –, tampouco ao modo como esses semas foram lidos/traduzidos. Pretendemos remontar à constituição da prática discursiva da JG, verificar com o que ela teve de romper para se constituir, o que implica, necessariamente, considerar que a constituição desse discurso ou, mais especificamente, dessa prática discursiva, se deu na relação com as demais práticas discursivas do campo da música popular brasileira. Nesse sentido, este capítulo vem somar-se ao anterior como uma tentativa de elucidar as condições de produção da prática discursiva de que nos ocupamos nesta pesquisa, ao mesmo tempo que possibilita compreender um pouco mais sobre seu funcionamento.

5.2 A JG pelo prisma da bossa-nova

Para proceder à análise da polêmica que se deu no campo da música popular brasileira nos anos 1960 entre os músicos da JG e os músicos defensores de uma música “genuinamente” nacional, recortamos declarações, de bastante destaque na mídia, concedidas,

²⁸ Assim como no capítulo precedente, a expressão “conservador” foi utilizada no sentido de nomear um posicionamento no interior do campo da música popular brasileira que vê o rock como símbolo do imperialismo e, portanto, não aceita sua presença na música nacional.

na época, por esses músicos e que foram reunidas por Marcelo Fróes em *Jovem Guarda: em ritmo de aventura* (2004). Nossa análise contempla, em sua maioria, o dizer de músicos adeptos de outros estilos musicais, mais especificamente, da bossa-nova, sobre a produção musical da JG, também chamada de iê iê iê. Sendo assim, denominaremos *discurso-agente* o discurso produzido pelos mais resistentes em relação à influência do rock e do bolero na música brasileira e *discurso-paciente* o discurso da JG com o qual aquele mantém uma relação polêmica.

Entre os discursos agente e paciente há uma relação de *interincompreensão*, ou seja, o discurso agente traduz o discurso paciente como o avesso do que defende, construindo, desse modo, um simulacro deste. Nessa perspectiva, nossa hipótese, como pretendemos demonstrar, é a de que o uso da guitarra e a reprodução do estilo musical estrangeiro pelos músicos da JG serão traduzidos como alienação pelos mais conservadores em relação aos encaminhamentos da música nacional. Por sua vez, o posicionamento destes será compreendido, do interior do fechamento semântico da JG, como um nacionalismo xenófobo.

A seguir, apresentamos algumas das considerações feitas por músicos adeptos da bossa-nova em relação ao próprio estilo e à JG, como forma de, minimamente, mostrar que a tradução do discurso da JG se dá em conformidade com a grade semântica do discurso da bossa-nova.

A declaração reproduzida abaixo foi dada pelo violonista bossa-novista Baden Powell, em 1966, e parece ser bastante sintomática do caráter nacionalista e de música de qualidade que se tentou imprimir à bossa-nova: “Quando voltarmos com o tri, não haverá iê iê iê que agüente o nosso samba.” (POWELL, 1966 apud FRÓES, 2004, p. 127).

Nessa declaração, a referência à Copa do Mundo de 1966 e o emprego da palavra samba²⁹ como sinônimo de música nacional agregam, à bossa-nova, valores como nacionalismo e qualidade musical. A bossa-nova é nacional e de qualidade por que é “samba”, um estilo musical considerado vigoroso e respeitado. A conquista do título esportivo apenas reforçaria o caráter de nacionalismo. É nessa perspectiva que, no dizer de Powell, ou, mais especificamente, do lugar discursivo que o violonista ocupa, o iê iê iê não é lido como música, ou como música nacional, ou ainda como música de qualidade.

²⁹ Acreditamos que a ocorrência de samba no dizer de Powell não remete ao gênero musical, mas trata-se do grande termo que agrega e resgata tudo aquilo que pode ser considerado raiz na música brasileira e tudo aquilo que contenha algum elemento do samba para garantir que se trata de uma música nacional.

A declaração de Chico Buarque sobre o boato de que ele e Toquinho haviam feito um iê iê iê também reitera a tentativa de demarcação do lugar da bossa-nova como o grande gênero musical ou como o único gênero de qualidade:

Olha, eu não tenho nada contra o iê iê iê, não. Jogo em outro campo, e com bola própria. Não me interessa mudar. Pra quê? Tudo o que pode haver em matéria de iê iê iê brasileiro, Roberto Carlos faz. E bem feito (BUARQUE, 1966 apud FRÓES, 2004, p. 158).

O enunciado “*Jogo em outro campo, e com bola própria*” reforça a identidade do discurso sobre a bossa-nova como ritmo que, por manter a tradição rítmica do samba (essa é sua bola própria, uma bola nacional) pertence ao campo da música popular brasileira. Sendo assim, o iê iê iê é traduzido como ritmo que não pertence ao campo da música popular brasileira por “jogar” com bola de outrem. Bastante sintomático também é o enunciado “*Olha, eu não tenho nada contra o iê iê iê, não*”. Uma análise mais lingüística aponta para a imprevisibilidade que cerca o enunciado. No discurso falado, a pronúncia do *não* tônico que precede o verbo, muito freqüentemente, se reduz ao *num* átono. Para reforçar a idéia de negação, o falante utiliza um segundo *não* no final da oração como estratégia para suprir o enfraquecimento fonético do primeiro e seu conseqüente esvaziamento semântico. As declarações pouco previsíveis costumam receber mais codificação do que aquelas mais previsíveis. Se consideramos o lugar de inscrição de Chico Buarque no campo da música popular brasileira, parece-nos que, desse lugar, mais previsível seria um enunciado como “tenho algo contra o iê iê iê”.

A segunda declaração de Chico Buarque, após a confirmação de que havia feito um iê iê e da divulgação de sua letra na imprensa, traduz como o modo de composição da JG é lido do posicionamento da bossa-nova:

Foi tudo brincadeira, esse Melquíades é gozador pra burro e nós fizemos a música numa roda de amigos. A letra é dele, a música é metade minha, metade do Toquinho. Não sei como é que descobriram e até inventaram que eu tinha aderido ao iê iê iê. Já cansei de desmentir isso. Mas há um segundo iê iê iê, que foi feito também nessa noite e no qual eu tenho participação mínima na letra. Os autores, tudo gozação é claro, são ainda Melquíades e Toquinho. A letra é horrível, a música pior ainda. Fizemos tudo da pior maneira possível. (...) Evidentemente não é meu gênero, mas sou contrário à música mal feita. E esse iê iê iê que eu fiz foi muito mal feito, pura gozação (BUARQUE, 1966 apud FRÓES, 2004, p. 158 e 159).

Do interior do fechamento semântico da bossa-nova, fazer um iê iê iê não passa de uma brincadeira e não pode ser considerado uma atividade profissional (“...*nós fizemos a música numa roda de amigos*”). No enunciado “*Os autores, tudo gozação é claro, são ainda Melquíades e Toquinho*”, a oração encaixada “*tudo gozação é claro*” parece apagar a autoria:

Melquíades e Toquinho fizeram um iê iê iê, mas não são autores de iê iê iê. A declaração ainda coloca em cena o fato de as letras simples, comuns à produção da JG, serem traduzidas como horríveis, e sua música, pouco complexa do ponto de vista rítmico, harmônico e melódico, ser traduzida como pior do que a letra. O enunciado “*Fizemos tudo da pior maneira possível*” explicita bem o que é fazer um iê iê iê para os partidários da bossa-nova. Esse posicionamento é reiterado na declaração de Elis Regina:

De volta ao Brasil, eu esperava encontrar o samba mais forte do que nunca. O que vi foi essa submúsica, essa barulheira que chamam de iê iê iê, arrastando milhares de adolescentes que começam a se interessar pela linguagem musical e são assim desencaminhados. Esse tal de iê iê iê é uma droga: deforma a mente da juventude. Veja as músicas que eles cantam: a maioria tem pouquíssimas notas e isso as torna fáceis de cantar e guardar. As letras não contêm qualquer mensagem: falam de bailes, palavras bonitinhas para o ouvido, coisas fúteis. Qualquer pessoa que se disponha pode fazer música assim, comentando a última briguinha com o namorado. Isso não é sério nem é bom. Então, por que manter essa aberração? Nós, brasileiros, encontramos uma fórmula de fazer algo bem cuidado para a juventude, sem apelar para rocks, twists, baladas, mas usando o próprio balanço do nosso samba. Será que vamos ser obrigados a pegar esses ritmos alucinantes e ultrapassá-los, para fazer deles a nossa música popular? Isso é ridículo. Cada um tem sua consciência. Cuidado, gente! Mais tarde ela vai pesar demais... (ELIS REGINA, 1966 apud FRÓES, 2004, p. 89).

Elis Regina, novamente, reitera o samba como música nacional em detrimento daquilo que sequer, do interior do fechamento semântico da bossa-nova, pode ser considerado música. A intérprete usa o termo “submúsica” para se referir ao rock brasileiro. Ela coloca em evidência, pela negação da JG, o que é música: uma composição com muitas notas, difícil de cantar e guardar. As letras da JG também não são “aprovadas” porque, tal como são traduzidas do interior do posicionamento da bossa-nova, restringem-se a questões estritamente individuais.

Assim como a música e a letra, o estatuto do cantor da JG também foi lido do interior do posicionamento mais conservador em matéria de música nacional; o modo como foi lido é explicitado na declaração do apresentador Flávio Cavalcanti:

Não consigo entender como a mocidade de hoje prefere ouvir as Wanderléas que surgem por aí, sem nem mesmo lembrar de cantoras como Dolores Duran e Maysa. Acho que estamos caminhando para o caos...” (CAVALCANTI, 1967 apud FRÓES, 2004, p. 180).³⁰

Ao contrapor “Wanderléas” a Dolores Duran e Maysa, Cavalcanti generaliza todo o conjunto de cantoras da JG sob um único nome no plural, realizando um apagamento de suas diferenças individuais, bem como sua emergência no campo da música popular brasileira

³⁰ Dolores Duran e Maysa iniciaram sua carreira profissional interpretando samba-canção e seu auge se deu sob a égide da bossa-nova.

(“*surgem por aí*”). Do interior desse posicionamento, são cantoras aquelas que têm sua história musical relacionada ao samba e por essa razão merecem ser “individualizadas”. “*Ouvir as Wanderléas*” seria negar a “tradição” no campo da música popular brasileira.

Esse processo de tradução do *discurso-paciente* (nesse caso, o discurso da JG) nas categorias do *discurso-agente* (o discurso da bossa-nova), conforme atesta Maingueneau (2005), cumpre um duplo papel: o de manter a própria identidade e o de fundar o desentendimento recíproco. Nos trechos analisados, enunciados como “*não haverá iê iê iê que agüente o nosso samba*”, “*jogo em outro campo, e com bola própria*”, “*a letra é horrível, a música pior ainda*” e “*esse tal de iê iê iê é uma droga*”, por exemplo, são evidências do fato de que, para preservar e reafirmar sua identidade de música nacional de qualidade, os enunciadores do discurso reconhecido como pertencente à bossa-nova, polemizam com aquilo de que se separaram para se constituir: o elemento estrangeiro (o bolero e o rock mais especificamente, visto que a influência do jazz é aceitável, apesar de apagada).

5.3 A JG por ela mesma

A constituição do discurso da JG, por outro lado, parece se dar nas brechas abertas pelo discurso mais conservador em matéria de música nacional, entre elas, a de que iê iê iê é música popular brasileira³¹, desde que popular seja lido como próximo ao povo, e a de que o uso da guitarra e a reprodução do estilo musical estrangeiro não invalidam sua produção; se esse fosse o caso, a produção bossa-novista também seria invalidada, pois também incorpora elementos estrangeiros (os característicos do *cool jazz*, por exemplo).

As respostas por parte dos integrantes da JG, apesar de escassas, não demoraram muito para aparecer e serem reproduzidas pela imprensa. É relevante esclarecer que o fato de a JG não responder muito à bossa-nova não significa que a polêmica não tenha existido. O simulacro da JG que se construiu a partir do posicionamento bossa-novista tem muito a dizer dos embates com os quais o movimento teve de lidar para se constituir.

³¹ O conceito de música popular, não só no campo da música brasileira, é, ainda hoje, controverso. Referenciais como, por exemplo, a venda de discos, o público de shows, as transmissões pelo rádio e pela televisão podem ser adotados como indicadores da popularidade do estilo e do gênero musical, mas não são os únicos. Para detalhamento sobre a noção de popular no campo da música, remetemos o leitor a Valente (2007).

Uma das respostas que selecionamos para análise foi dada por Erasmo Carlos e evidencia a presença da polêmica no campo em torno de um tema imposto por esse mesmo campo, a saber, a definição do que vem a ser música popular brasileira:

Em primeiro lugar, se a Bossa-nova continuar esnobe e tão afastada do povo, vai pifar. Eles são sistematicamente contra nós, mas deviam era aticar fogo numa panelinha que já está esfriando. Como é que têm coragem de nos acusar de cantar versões e músicas estrangeiras, se eles enfiaram o jazz na sua musiquinha nacional? (ERASMO CARLOS, 1966 apud FRÓES, 2004, p. 89).

Do interior do fechamento semântico da JG, é música nacional aquilo que se aproxima do povo. Por outro lado, se fazer música nacional é não recorrer a estilos musicais estrangeiros, a bossa-nova, do modo como é lida pela JG, tampouco pode ser considerada música nacional.

Ainda na esteira do que podia ser considerado música nacional, Erasmo Carlos juntou-se a Pery Ribeiro, Wilson Simonal, Bossa Três, Carlos Imperial e Jorge Ben, na criação de um novo ritmo que ficou conhecido como “samba jovem”, uma espécie de mistura entre iê iê iê e bossa-nova, definido por Erasmo Carlos da seguinte maneira:

Usando na bateria a batida do samba, e utilizando guitarras com marcação do iê iê iê, o novo ritmo é dinâmico, moderno e acessível. As letras, por sua vez, não conterão mensagens; abordarão temas ao alcance até mesmo do público infantil. Coisa leve, gostosa, muito ritmada. Não sei o que os críticos musicais vão dizer do samba jovem, mas é um esforço nosso para divulgar o samba. Acho que podemos, vale a pena tentar (ERASMO CARLOS, 1966 apud FRÓES, 2004, p. 90).

Diante das ácidas investidas dos críticos de música, mais do que essa declaração de Erasmo Carlos, a própria tentativa de se criar um novo ritmo, que aliasse iê iê iê e bossa-nova, é uma evidência de que a prática discursiva da JG parece querer romper com a leitura que os mais conservadores fazem de sua produção como não sendo de música nacional. Além disso, a descrição dos temas a serem desenvolvidos nas canções, expressa nos enunciados “*ao alcance até mesmo do público infantil*” e “*coisa leve, gostosa, muito ritmada*”, reafirmam que a prática da JG sempre esteve mais voltada para o ritmo e para a popularidade do que para a denúncia das mazelas sociais ou para um trabalho mais formal no que diz respeito à letra. Nessa declaração, reafirma-se o caráter de que música popular é música próxima do povo, visto que o novo ritmo é descrito como “*dinâmico, moderno e acessível*”.

O samba parece compor uma espécie de “arquivo canônico” no interior do campo da música popular brasileira, na década de 1960, ao qual os discursos recorrem e citam a partir de seus sistema de restrições. No dizer de Erasmo, reproduzido acima, o esforço para “divulgar o samba” é (e pela forma como o ritmo é descrito, com a bateria fazendo o balanço

do samba, mas não a guitarra) uma tentativa de dizer que o iê iê iê é música nacional porque também é samba.

Uma questão que também parece ser imposta pelo campo – a de que o que é bom permanece – emerge no dizer de Wanderléa:

O que está havendo com o iê iê iê? Agora, eles estão sentindo uma parada e — e isto é lisonjeiro... — acham que é declínio. Não é. Todo o fôlego inicial durou dois longos e esticados anos. Não está havendo nada demais com o iê iê iê. Ele deixou de deslumbrar, como coisa nova, entendeu? Não é mais a novidade. Já constitui uma peça da engrenagem. Se alguém acha que o iê iê iê está em declínio, que espere para ver...” (Wanderléa, 1967 apud FRÓES, 2004, p. 176).

O dizer de Wanderléa traz à tona o fato de que o iê iê iê, em 1967, já não deslumbra a mocidade, o que, desse posicionamento, é interpretado como um sinal de que o ritmo está sedimentado no interior do campo da música popular brasileira, ou seja, “já constitui uma peça da engrenagem”.

O dizer de Wanderléa, reproduzido acima, e o dizer de Erasmo Carlos, para quem, em 1966, a bossa-nova deveria “atizar fogo na panelinha que parecia estar esfriando”, poderiam ser tomados como índice de certa divergência no interior da prática discursiva da JG. No entanto, esses enunciados remetem a períodos diferentes e, conseqüentemente, a diferença no modo como ambos os cantores se posicionam com relação a um ou outro gênero estar ou não em evidência, reflete um pouco do funcionamento da prática discursiva da JG em diferentes momentos históricos. O enunciado atribuído a Erasmo Carlos foi produzido aproximadamente um ano após a estréia do programa *Jovem Guarda*, período em que o movimento gozava de grande prestígio e em que era necessário firmar sua identidade no interior do campo da música popular brasileira. Nesse contexto, é bom aquilo que está em evidência no mercado fonográfico e na televisão brasileira. O enunciado atribuído a Wanderléa, um ano após o de Erasmo Carlos, emerge em um contexto em que, já firmada a identidade da JG no interior do campo da música popular brasileira, era necessário mantê-la.

Com relação ao estatuto do cantor da JG, o movimento enfrentou, por parte da Ordem dos Músicos, uma ofensiva que visava impedir grupos como Os Incríveis e RC-7 de tocar, porque seus integrantes não sabiam ler partituras. Enquanto a legislação federal descrevia como sendo músico aquele que demonstrasse capacidade técnica para tocar, os exames da Ordem cobravam teoria musical. Do interior do posicionamento da JG, a discussão sobre o tema ser músico ecoou, tal como a declaração concedida por Roberto Carlos e apresentada a seguir elucidada, apesar da JG se recusar a reconhecer a Ordem dos Músicos como órgão competente para resolver a questão:

Se for preciso, falo até com o Presidente Costa e Silva para resolver esta história da Ordem dos Músicos contra os cantores da juventude. Eu, Erasmo Carlos e Carlos Imperial estamos decididos a levar até Brasília a nossa contra-ofensiva (Roberto Carlos, 1967 apud FRÓES, 2004, p. 181).

Outra declaração bastante elucidativa da constituição da identidade da prática discursiva da JG é a de Roberto Carlos sobre o abaixo-assinado do qual os Beatles participaram pela liberação da maconha na Grã-Bretanha:

Leigos não devem se manifestar sobre drogas. Somente os médicos sabem o que é nocivo à saúde e ao equilíbrio mental das pessoas e a eles cabe dizer o que presta, neste terreno. Aos jovens do Brasil, faço, pela primeira vez, uma recomendação: façam de conta que os Beatles nada disseram a respeito dos tóxicos. Esqueçam-se do manifesto londrino, lembrem-se de Ringo, George, Paul e John apenas pelo que eles fizeram na música para a juventude (Roberto Carlos, 1967 apud FRÓES, 2004, p. 182).

A “recomendação” dirigida aos jovens por Roberto Carlos é feita por meio de verbos no imperativo afirmativo na segunda pessoa do plural (vocês); ela é dirigida aos jovens, grupo a que Roberto Carlos parece não pertencer, haja vista a escolha da pessoa verbal vocês, cujo efeito é o de exclusão daquele que enuncia, não só do grupo dos interlocutores a que se dirige, mas também das questões relacionadas ao consumo de drogas. Ele também, ao mesmo tempo em que procura cercear os efeitos que a adesão do grupo londrino ao manifesto poderia gerar no Brasil, se reconhece como formador de opinião pela juventude, mas não enuncia do lugar de jovem (e, portanto, mais sujeito ao consumo de drogas), enuncia do lugar de leigo, um lugar de onde não parece ser legítimo falar sobre drogas, ou mais especificamente, sobre seus efeitos, talvez, porque não se queira mesmo falar sobre drogas, ou ainda, porque este tema não seja um tema licenciado no interior da prática discursiva da JG. O pedido para que os jovens se lembrem dos músicos pelo que fizeram na música para juventude acaba distanciando a prática da JG de uma aliança irrestrita com o enunciado “sexo, drogas e *rock’n roll*”. Além disso, o modo como Roberto Carlos inicia sua recomendação “Ouçam o que eles cantam, mas não o que eles falam”³² (apud Fróes, 2004, p. 182), parece atualizar o ditado “faça o que eu falo, mas não faça o que eu faço”, comumente enunciado por aquele que é questionado sobre uma atitude atípica em relação aos valores que proclama. O dizer do cantor parece querer

³² Gostaríamos de assinalar que o período em que algumas bandas se dirigiram ao governo inglês, pedindo a liberação da maconha, coincide com a gravação, pelos Beatles, da canção *Lucy in the sky with diamonds*, freqüentemente interpretada como fazendo alusão ao LSD. Na época, John Lennon, George Harrison e Paul McCartney declararam terem experimentado a droga. Cercada de polêmica, John Lennon, autor da canção, sempre alegou que ela estava relacionada a um desenho de seu filho com quatro anos de idade, mas em 2004, em uma entrevista, McCartney confirmou a alusão do título da canção ao ácido lisérgico. Era bem provável que Roberto Carlos sequer conhecia o que cantavam os Beatles nesse momento.

manter à distância qualquer associação entre a conduta dos jovens roqueiros brasileiros e londrinos.

5.4 Considerações finais

Apesar de bastante breves as considerações que tecemos a respeito da polêmica que ocupou o campo da música popular brasileira durante boa parte da década de 1960, acreditamos que as declarações selecionadas são bastante contundentes para que se verifique o modo de tradução do Outro nas categorias do Mesmo.

Os mais conservadores em matéria de música nacional não “compreendem” a produção musical da JG como sendo uma produção que, apesar de caudatária do *rock’n roll*, em nosso país, adquiriu uma identidade própria. Isto porque a rebeldia do *rock’n roll*, no caso da JG, ficou mais restrita às roupas e aos cortes de cabelo, enquanto a música parece ter dialogado com o ritmo uniforme e invariável, a passionalidade e o exagero do bolero. Entretanto, a produção musical da JG é traduzida pelo discurso-agente a partir de seu próprio fechamento semântico que, grosso modo, determina como boa e nacional toda música que não rompa com a tradição rítmica do samba (a música nacional por excelência), que prime pela complexidade de seus arranjos, pelo refinamento de suas letras, bem como, em alguns casos, fale de um país vitimado pelo imperialismo.

A polêmica não parece ser com a JG em si, mas com o que a bossa-nova teve que rejeitar para se constituir, a saber, certos elementos estrangeiros, visto que a polêmica com o Outro é função da polêmica consigo mesmo: a manutenção da própria identidade e a definição das imagens que o Outro pode assumir são uma só e mesma coisa. Nesse sentido, o discurso-agente, como procuramos mostrar em nossa análise, lida com o simulacro que constrói do discurso-paciente: o uso da guitarra é traduzido como barulheira (não se pode dizer, a partir do fechamento semântico da bossa-nova, que o iê iê iê seja música), e a reprodução de certo estilo estrangeiro (o rock) invalida a produção musical da JG (a partir do fechamento semântico da bossa-nova, é música aquilo que é samba).

Do lugar da JG, as declarações que trouxemos, em alguma medida, podem ser tomadas como respostas ao modo como sua prática discursiva é lida pela bossa-nova, ou mais especificamente, como uma tentativa de demarcar a própria identidade no interior do campo da música popular brasileira. A JG responde tanto aos temas impostos pelo próprio campo

como, por exemplo, o que vem a ser música nacional (música próxima ao povo) e o que é ser cantor/músico (é assumir-se como cantor/músico), bem como a temas intimamente ligados à trajetória do rock (como o uso de drogas, contra o qual a JG deve posicionar-se).

Acreditamos que a análise da polêmica no campo da música popular brasileira seja fundamental, juntamente com as condições de produção apresentadas no capítulo anterior, para tornar mais evidentes dados da constituição da prática discursiva da JG, visto que remetem aos embates e elementos com relação aos quais ela precisou posicionar-se para constituir e manter sua identidade; ao mesmo tempo, essa análise nos permite ainda compreender um pouco mais da semântica discursiva do movimento.

6 A SEMÂNTICA DISCURSIVA: OSCILAÇÃO ENTRE TRANSGRESSÃO E CONSERVADORISMO

6.1 Considerações iniciais

Neste capítulo, analisaremos o funcionamento da prática discursiva da JG à luz dos postulados teóricos de Dominique Maingueneau, reunidos em *Gênese dos discursos* (2005), partindo da hipótese de que seu funcionamento parece ser regulado por certa oscilação, que pode ser descrita por um movimento pendular de transgredir e voltar atrás.

Nossas análises, além de confirmar nossa hipótese, procuram ressaltar aspectos da prática discursiva da JG que levantamos em capítulos precedentes, a saber, os de que, do interior do posicionamento da JG, fazer música nacional é fazer música próxima ao povo; ser músico é assumir-se enquanto tal, o que não necessariamente requer formação acadêmica; ser roqueiro é basear-se no trinômio “um pouco de sexo, nada de drogas e uma pitada de *rock’n roll*” (em outras palavras, é querer “manter a fama de mau”). Os efeitos advindos do funcionamento discursivo dessa prática parecem culminar em uma prática de resistência à exclusão do campo da música popular brasileira, questão que será melhor tratada neste capítulo.

6.2 Com quantas notas se faz um iê iê iê

No Brasil, a canção, na perspectiva de Tatit (2004), surgiu em 1920, com a invenção do gravador. Antes do gravador, não havia nada muito fixo em matéria de música que permitisse sua memorização e sua repetição. A possibilidade de gravar trouxe, como uma de suas conseqüências, uma competição em torno daquela que seria a melhor música.

A primeira música gravada foi *Pelo telefone*, de Donga, que, nas palavras de Tatit (2004), estava longe de poder ser considerada canção, visto que resultava da reunião de vários refrões. Das inúmeras tentativas de se chegar a um formato de canção, realizadas na década de 1920, surgiu a divisão das partes da música em refrões e estrofes, estabelecendo, assim, um modelo. A definição do modelo propiciou a produção em série e fez do surgimento da canção

um comércio – muitos cantores, nesse período, encomendavam canções a compositores que recebiam por sua criação.

Assumimos, com Tatit (2004), a definição de canção como o casamento entre melodia e letra, como algo diferente de música e de poesia. Uma música bem elaborada que não suscita uma letra, uma entoação, não é uma canção, assim como uma poesia que não pode ser cantada, não é uma canção. Na canção, há “fala” por trás da melodia.

De um modo geral, as canções da JG são compostas de acordes muito simples, de harmonias pouco sofisticadas, de pouca variação rítmica e contam com o acompanhamento de quatro instrumentos: duas guitarras elétricas (uma delas responsável pela base musical, ou seja, pela harmonia, e a outra, pelo solo, quase sempre restrito a executar a melodia), um contrabaixo elétrico, uma bateria e, no caso de algumas canções, como em *Quero que tudo vá pro inferno*, um órgão³³ (teclado eletrônico) substitui a guitarra que faz a base harmônica da canção. A seqüência harmônica dessas composições constitui-se, basicamente, de três ou quatro acordes fáceis de tocar (lembramos que os músicos da JG eram jovens que não dominavam técnicas musicais) em compasso quaternário.

Se comparadas às canções da bossa nova, as canções da JG podem ser consideradas um “retrocesso” em termos musicais, haja vista que a primeira promoveu um deslocamento do samba feito em compasso quaternário, para um “samba” recheado de compassos compostos e ritmo sincopado. Sendo assim, é possível supor que, apesar da presença de instrumentos amplificados, do contrabaixo – que, vez ou outra, desenhava elementos reconhecíveis como sendo do rock (como, por exemplo, ocorre na canção *Parei na contramão*) – ou da guitarra, que improvisava a repetição de um mesmo acorde e, em alguns momentos, solos (o que permitia aos músicos, nessas horas, saltar, balançar suas cabeças num frenético vai-e-vem, ações típicas do *ethos* do roqueiro), as composições da JG se assentam sobre uma estrutura musical bastante tradicional, “quadrada”. E é justamente por isso que servem para suscitar reflexões em torno da noção de canção explorada pela JG, um tanto afinada com o mercado fonográfico:

A jovem guarda, por sua vez, era um projeto dedicado, quase que exclusivamente, à juventude (se agradava a todos, das crianças aos avós, era em função dos limites da rebeldia muito bem estabelecidos pelo *marketing*, com a convivência dos artistas). O conteúdo das letras e a concepção musical – sobretudo a harmonia e o arranjo instrumental – extraordinariamente simples, num período imediatamente posterior ao arsenal técnico e artístico trazido pela bossa nova, davam ampla demonstração a

³³ O órgão, em conformidade com Sanches (2004), parece ter sido descoberto por acaso por Erasmo e seu amigo Lafayette e incorporado às composições musicais da JG como uma “novidade”, como o elemento que conferiu o brasileiro ao movimento, apesar de os Beatles já terem se valido do instrumento em algumas canções.

respeito da parcela de público almejada pelo movimento: adolescentes e jovens despertando para a música, sem qualquer prevenção ou vício intelectual no sentido de desvalorizar o que parecia ser um retrocesso de linguagem. O mesmo público, aliás, desinteressado pelos problemas sociopolíticos formulados no gênero protesto pela MPB da época (TATIT, 2002, p. 186 e 187).

Parece-nos que a canção da JG, que dispensa a iniciação dos ouvintes com relação à linguagem e à sofisticação de seus recursos, apóia-se em estímulos físicos e mentais mais diretos, como na marcação regular do ritmo, por exemplo, que propiciam que se venham à tona os estímulos mais primitivos (os que atingem o corpo por meio da pulsação do ritmo e os que provocam o espírito com sentimentos eufóricos e disfóricos) e que fazem emanar comportamentos lúdicos, tais como a dança, o grito, o canto coletivo:

A jovem guarda, por paradoxal que pareça, recuperou esses valores, digamos, tribais, com uma música assentada no instrumento simbólico do progresso tecnológico da época: a guitarra elétrica. Esse espírito de modernidade consubstanciado na mentalidade mercadológica, unívoca e consensual, que regia a produção musical daqueles jovens, acabou por propiciar um trabalho espontâneo, livre e belo. Afinal, tendo o mercado cultural como finalidade última das composições, não havia conflito com relação à natureza das obras e nem preconceito com gêneros e estilos. O êxito das canções na tevê, no rádio e, sobretudo, na venda de disco era a única meta claramente estipulada. O meio mais fácil era a assimilação do gesto universal da música jovem (iniciado com *rock'n'roll* e vivendo a fase iê-iê-iê) que, dispensando a formação histórica, intelectual e teórica de seu público, lançava uma canção aparentemente imediatista, mas muito bem concebida para atingir um gosto desprevenido e disponível às excitações orgânicas e passionais, ao mesmo tempo simples e pungentes (TATIT, 2002, p. 187).

Soma-se aos aspectos da música da JG enumerados acima a voz jovem, a voz do cantor que não deixou de ser menino, cujo naipe tende para o agudo e cujo timbre é doce, delicado e, às vezes, nasalado. Nada parecido com o modelo de voz da época de Nelson Gonçalves ou Orlando Silva, que ainda ressoava na voz de Agnaldo Rayol e fazia lembrar a figura de um senhor, de um homem feito. A voz de Roberto Carlos, talvez a mais importante do movimento, reunia todas as condições para representar a voz jovem brasileira. Era doce para as canções mais românticas (*Namoradinho de um amigo meu*), sem ser extremamente adocicada como a de Wanderley Cardoso, e rouca para expressar rebeldia (*Parei na contramão, Eu sou terrível*), sem as caricaturas e micagens de Eduardo Araújo.

Apesar de a tradição da canção romântica, associada a uma voz abaritonada e ao prolongamento das vogais com muita intensidade, provocar, nos adeptos da música da JG, o riso, o desprezo ou a indiferença, o tema das relações amorosas permaneceu nas canções da JG, mas mudou de tom.

Nas análises que seguem, partiremos de algumas canções e procuraremos mostrar a emergência dos temas, bem como o possível funcionamento da semântica global do

movimento. Iniciaremos pela análise das canções – em seus aspectos tanto litero quanto musical –, para depois ampliarmos nossa análise para outras produções semióticas da JG.

6.3 Rebeldes ou bons moços?

A presença de certa oscilação, que nos parece ser um dos traços da prática discursiva da JG, emerge nas letras de suas canções atrelada aos seus temas e parece ser regulada por um movimento de transgredir e voltar atrás. A estrutura musical das canções também parece estruturar-se com base na oscilação entre transgressão e conservadorismo.

Iniciaremos pela análise de algumas letras, por meio da qual buscaremos mostrar a emergência dos temas e um possível modo de funcionamento da semântica global do movimento.

6.3.1 As letras da Jovem Guarda

Para esta seção, selecionamos seis letras de canções reconhecidas como pertencentes ao movimento da JG e que foram sucessos de audiência na época de sua gravação. São elas: *Splish Splash* (Erasmão Carlos) *Parei na contramão* (Roberto Carlos e Erasmão Carlos), *Namoradinho de um amigo meu* (Roberto Carlos), *Minha fama de mau* (Erasmão Carlos), *Festa de arromba* (Roberto Carlos e Erasmão Carlos) e *Mexerico da Candinha* (Roberto Carlos e Erasmão Carlos).³⁴

De um modo bastante geral, por meio das letras das canções da JG, das quais essas seis são bastante representativas, narra-se uma história que tem início sob um clima tenso e se encerra com uma espécie de “moral da história”. Para Medeiros (1984, p. 31), essa estrutura composicional estava inspirada “na atmosfera e na estrutura narrativa das histórias em quadrinhos – que constituíam, segundo os próprios testemunhos dos compositores, toda a literatura consumida por eles”.

³⁴ Ver Anexo A – Canções e performances.

O modo de organização da “biblioteca” da JG (composta em sua maioria por revistas infantis de histórias em quadrinhos, tal como é atestado pelos próprios músicos) não pode ser desconsiderado na análise de sua prática discursiva, visto que ele interfere, em alguma medida, na estruturação composicional das letras das canções ou, então, entra como tema da canção, tal como acontece em *A Festa do Bolinha*, gravada pelo Trio Esperança. Nessa canção, narra-se uma cena de ciúmes protagonizada por Bolinha, durante uma festa em sua casa, por presenciar Glória trocando beijos com Plínio Raposo, e o desconsolo de Lulu que, na ocasião, descobre que seu sentimento pelo protagonista não é correspondido. Todos os personagens pertencem aos quadrinhos *Luluzinha*.

Em relação ao modo de funcionamento da semântica discursiva, a canção *Splish Splash* é um bom exemplo de como o tema da relação amorosa recebe um tratamento que parece obedecer ao movimento pendular de transgredir e voltar atrás, realizado sobre uma estrutura composicional baseada na estrutura narrativa das histórias em quadrinhos:

Splish Splash/Fez o beijo que eu dei/Nela dentro do cinema/Todo mundo olhou me condenando/Só porque eu estava amando/Agora lá em casa/Todo mundo vai saber/Que o beijo que eu dei nela/Fez barulho sem querer/Iêa/ Splish Splash/ Todo mundo olhou/Mas com água na boca/Muita gente ficou/Iê, Iê, Splish Splash/Iê, Iê, Splish Splash/Splish Splash/Iê, Iê, Splish Splash/ Splish Splash/Splish Splash/Fez o tapa que eu levei/Dela dentro do cinema/Todo mundo olhou me condenando/Só porque eu estava apanhando/Agora lá em casa todo mundo vai saber/Que o tapa que eu levei/ Fez barulho e fez doer/Iêa/Splish Splash/ Todo mundo olhou/Mas com água na boca/Ninguém mais ficou/Iê, Iê, Splish Splash/Iê, Iê, Splish Splash/Splish Splash/Iê, Iê, Splish Splash/Splish Splash (Roberto Carlos, *Splish Splash*, Erasmo Carlos).

A tensão inicial se dá em função do beijo roubado no escurinho do cinema e dos olhares de condenação diante de “tamanha ousadia”. A onomatopéia de um objeto caindo na água (*Splish Splash*) é ressignificada como sendo o som do beijo roubado e do tapa que sinaliza a reação da mulher perante a “afronta” de ser beijada. A letra pode ser dividida em duas partes finalizadas por “morais” diferentes: roubar um beijo no cinema, apesar da “censura” dos presentes, é compensador; roubar um beijo no cinema é um ato de ousadia condenável e merece punição. Em plena década do amor livre, a canção retoma o tema do comportamento dos jovens que, diante da forte vigilância paterna, vêem no escurinho do cinema uma oportunidade para liberar seu desejo sexual; paradoxalmente, entretanto, esse desejo é censurado pelo próprio enunciador do discurso – que teme que a família descubra (“Agora lá em casa/ Todo mundo vai saber”) –, pela mulher “recatada” e por todos os demais, em um movimento deliberado de manutenção da “ordem” e da “decência”.

No final da canção, os gritos de “yeah-yeah”, popularizados pelos Beatles, ecoavam com o tom bem brasileiro de iê, iê, que mais tarde ganhou mais uma sílaba para nomear o gênero musical de que se ocupou a JG, o iê iê iê.

Ainda em relação aos temas, as relações amorosas e os automóveis são recorrentes nas canções. O primeiro é quase sempre tratado como sedução maliciosa expressa do ponto de vista do conquistador (tal como figura em *Splish Splash*). Decorrente do amor, o tema da sexualidade também é licenciado do interior do posicionamento da JG, mas com algumas restrições. Na verdade, a emergência desse tema se dá por meio de um jogo que coloca em cena a figura masculina como sedutora e a feminina na tensão entre a infância e a adolescência. Essa tensão não aparece claramente nas letras que efetivamente analisamos neste capítulo, mas, em canções como *Menina Linda* (Renato e Seus Blue Caps), ela é fortemente tematizada nos versos “Ah! Deixa essa boneca faça-me o favor/Deixa isso tudo e vem brincar de amor”. A boneca representa a infância; deixá-la pode ser considerada a porta de entrada para a fase de desenvolvimento humano subsequente, a adolescência, período de descoberta do sexo oposto.

O segundo tema, o automóvel³⁵, é representativo de uma desejada ascensão social e reaparece ora como símbolo de ostentação (que pode ser comprovado nos versos de *Festa de Arromba*: “Mas vejam quem chegou de repente/Roberto Carlos em seu novo carrão”, para citar apenas um exemplo), ora como símbolo de independência e de agressividade (como nos versos de *Rua Augusta*: “Entrei na rua Augusta a 120 por hora/botei a turma toda do passeio pra fora/fiz curva em duas rodas sem usar a buzina/parei a quatro dedos da vitrina/Legal”; e também nos versos de *Eu sou terrível*: “Minha caranga é máquina quente”), ora peça importante no jogo da sedução amorosa (tal como é explorado em *O calhambeque*³⁶), ora como parceiro no elogio à solidão (nos versos “De que vale a minha boa vida de playboy/Se entro no meu carro e a solidão me dói”, da canção *Quero que vá tudo pro inferno*). A recorrência desse

³⁵ De acordo com o historiador Ricardo Maranhão (1981, apud MEDEIROS, 1984), o automóvel constituiu o núcleo central do departamento de bens de consumo durável que se estruturou no contexto de uma mudança do padrão de acumulação do capital durante o governo JK e pode ser considerado um símbolo característico da integração brasileira ao capitalismo monopolista internacional, ao mesmo tempo em que se apresentava como uma vitória da nação na luta pela independência.

³⁶ Mandeí meu cadillac pro mecânico outro dia/Pois há muito tempo um conserto ele pedia/Como vou viver sem meu carango pra correr/Meu cadillac, bip, bip, quero consertar o cadillac/Com muita paciência o rapaz me ofereceu/Um carro todo velho que por lá apareceu/Enquanto o cadillac consertava eu usava/O calhambeque, bip, bip, quero buzinar o calhambeque/Saí da oficina um pouquinho desolado/Confesso que estava até um pouco envergonhado/Olhando para o lado com a cara de malvado/O calhambeque, bip, bip, buzei assim o calhambeque/E logo uma garota fez sinal para eu parar/E no meu calhambeque fez questão de passear/Não sei o que pensei, mas eu não acreditei/Que o calhambeque, bip, bip, o broto quis andar no/calhambeque/E muitos outros brotos que encontrei pelo caminho/Falavam "que estouro, que beleza de carrinho"/E fui me acostumando e do carango fui gostando/O calhambeque, bip, bip, quero conservar o/calhambeque/Mas o cadillac finalmente ficou pronto/Lavado, consertado, bem pintado, um encanto/Mas o meu coração na hora exata de trocar/O calhambeque, bip, bip/Meu coração ficou com o calhambeque (40 anos de Jovem Guarda, *O calhambeque*, Erasmo Carlos).

tema, por sua vez, parece evidenciar um posicionamento discursivo “na mão” da política desenvolvimentista do governo JK, cuja palavra de ordem era consumo.

Parei na contramão foi a primeira faixa, gravada por RC em 1963, de um disco chamado *Roberto Carlos* (o primeiro de uma série de álbuns com o mesmo nome). Inusitada pela freada de início e por apitos e buzinas, de certo modo, começa a se delinear, nessa canção, o estilo poético e musical básico das demais composições feitas por Roberto Carlos e Erasmo Carlos:

Vinha voando no meu carro quando vi pela frente/na beira da calçada um broto displicente/joguei o pisca-pisca para a esquerda e entrei/a velocidade que eu vinha não sei/pisei no freio obedecendo ao coração/e parei, parei na contramão./O broto displicente nem sequer me olhou/insisti na buzina mas não funcionou/segue o broto seu caminho sem me ligar/pensei por um momento que ela fosse parar/arranquei a toda e sem querer avancei o sinal.../o guarda apitou!/O guarda muito vivo de longe me acenava/e pela cara dele eu vi que não gostava/falei que foi Cupido quem me atrapalhou/minha carteira pro xadrez levou/acho que esse guarda nunca se apaixonou/pois minha carteira o malvado levou! Quando me liberei do guarda o broto não vi/mas sei que algum dia ela vai voltar/e a buzina dessa vez eu sei que vai funcionar (Roberto Carlos, *Parei na contramão*, Erasmo Carlos; Roberto Carlos).

Dentre as seis canções analisadas, *Parei na contramão* é a que, do ponto de vista musical, mais se aproxima do rock, devido ao interlúdio composto por improvisos de guitarra e contrabaixo.

Em relação à letra, especificamente, há várias inversões frasais: “*a velocidade que eu vinha eu não sei*”; “*segue o broto seu caminho sem me ligar*”; “*minha carteira pro xadrez levou*”, entre outros versos. Essas inversões, que acompanham boa parte da produção musical da JG e caracterizam, em parte, seu estilo, nos parecem ser uma tentativa de tornar sua produção musical mais complexa, visto que a complexidade não se dava no nível sonoro, se comparado ao trabalho musical realizado pelos bossa-novistas. A inversão parece indiciar um trabalho formal, uma tentativa de legitimar a produção da JG como sendo uma produção artística. Outro recurso estilístico bastante característico da produção musical da JG é o emprego freqüente de dêiticos de primeira pessoa do singular (*meu, me, vinha* e todas as demais desinências verbais de primeira pessoa do singular) que, a nosso ver, pode indiciar sua prática como sendo marcada pelo sema /Individualidade/.

No nível de uma análise lexical, no caso da canção analisada, a retomada, por duas vezes, do sintagma *o broto* pelo pronome pessoal *ela*, poderia ser considerado um indício de que a seleção lexical é uma imposição da semântica global do movimento: o posicionamento da JG valida o emprego de *o broto* como algo que se pode falar/cantar (é, inclusive, uma das gírias usadas com muita freqüência pelos músicos), o que não necessariamente implica sua

retomada por um pronome masculino singular, visto que *o broto* é metáfora de mulher jovem e bonita.

Em relação aos temas, em *Parei na contramão*, o amor aparece como sedução marota expressa do ponto de vista do conquistador, e o automóvel é, nessa canção, colocado como peça importante no jogo da sedução amorosa. A recorrência do automóvel nas canções nos parece estar relacionada às condições de produção do discurso da JG, decorrentes da transição do Brasil de um país agrário para um país industrializado, cujo advento da indústria automobilística tornou-se um símbolo da integração brasileira ao capitalismo internacional.

Ao título *Parei na contramão* e a versos como “vinha voando no meu carro” e “a velocidade que eu vinha não sei”, indicadores de imprudência no trânsito, somam-se outros, como “joguei o pisca-pisca para a esquerda e entrei” e “sem querer avancei o sinal”, reveladores do respeito às normas de trânsito. Juntos, título e versos revelam certa oscilação entre a transgressão e o respeito à ordem vigente. Essa oscilação parece ser efeito de um posicionamento no interior do campo da música popular brasileira que apenas aparentemente pretendia ser confundido com a figura do rebelde, visto que à ação imprudente segue uma ação calcada no respeito às leis de trânsito: o sujeito pára na contramão e anda a toda velocidade, mas usa o sinal indicativo de que vai tomar outra direção e “sem querer” avança o sinal.

Outra canção, exemplar da oscilação entre o que, em certa medida, pode ser considerado transgressor e o respeito à moral vigente é *Namoradinha de um amigo meu*. Lançada em 1966, narra a história de um triângulo amoroso agravado pela relação de amizade entre dois de seus vértices:

Estou amando loucamente/a namoradinha de um amigo meu/sei que estou errado/mas nem mesmo sei como isso aconteceu/um dia sem querer/olhei em seu olhar/e disfarcei até/pra ninguém notar/não sei mais o que faço/pra ninguém saber/que estou gamado assim/se os dois souberem/nem mesmo sei o que eles vão pensar de mim/eu sei que vou sofrer/mas tenho que esquecer/o que é dos outros não se deve ter/vou procurar alguém/pois comigo aconteceu/gostar da namorada de um amigo meu (Roberto Carlos, *Namoradinha de um amigo meu*, Roberto Carlos).

Namoradinha de um amigo meu reforça a repressão frente ao ato burlesco de um dos 10 Mandamentos (Não cobiçar a mulher do próximo), traduzido como “o que é dos outros não se deve ter”:

Assim é na *Namoradinha de um amigo meu*, onde o sentimento cristão reaparece dizendo que é melhor considerar, deixar pra lá, não mexer nessa história fugidia do desejo. E, no entanto, não só eles sentem de modo forte o desejo como o declaram, assim, com a maior sem-cerimônia, e de um jeito fulminante, como ninguém antes tinha feito! (MEDEIROS, 1984, p. 66 e 67).

Concordamos com Medeiros (1984) apenas no que se refere à reaparição do sentimento cristão controlando o desejo. A declaração do desejo, por outro lado, não acontece sem timidez, mas com tom de confissão de um segredo. Os versos “*não sei mais o que faço pra ninguém saber*” e “*nem mesmo sei o que eles vão pensar de mim*” explicitam a angústia daquele que, tomado (“*sem querer*”) pela paixão, tem plena consciência de seu erro (“*sei que estou errado*”), recrimina-se e teme o julgamento alheio, atitudes que, muito frequentemente, caracterizam aqueles que tiveram uma educação repressora e nos moldes da moral religiosa.

Nessa canção, assim como em *Parei na contramão*, a opção pelas inversões sintáticas se mantém (“*o que é dos outros não se deve ter*”, “*pois comigo aconteceu*”), o que reforça nossa leitura de que elas configuram uma manobra de inserção da produção musical da JG no campo da música popular brasileira. As ocorrências das marcas de primeira pessoa do singular que, nessa canção, reforçam um tom confessional, evidenciam um sujeito do discurso cindido entre aquilo que sente, materializado em versos como “*estou amando loucamente/a namoradinha de um amigo meu*” e “*eu sei que vou sofrer*”, mas que não deveria sentir, como, por exemplo, em “*sei que estou errado*” e “*mas tenho que esquecer*”, respectivamente.

Com relação às escolhas lexicais, o efeito de sentido produzido a partir da ocorrência de “*namoradinha*”, no título e na letra da canção, remete à descrença no relacionamento juvenil, aspecto que conflita com a ocorrência de “*namorada*”, no último verso, e serve para marcar a oscilação entre transgredir e voltar atrás, que parece, como já dissemos, caracterizar toda a prática discursiva da JG. “*Namoradinha*” e “*namorada*” licenciam duas leituras: i) aquele que ama loucamente a namoradinha do amigo, apesar de reconhecer que está errado, não acredita na perenidade dessa relação amorosa, o que lhe traria alguma esperança de se relacionar com a garota; ii) a auto-recriminação e o temor ao julgamento alheio “vencem” essa esperança, o que justifica a substituição do substantivo no grau diminutivo pelo substantivo em grau normal. Já a ocorrência de “*gamado*” nessa canção, bem como a ocorrência de “*o broto*” na canção que analisamos anteriormente, são bons exemplos de seleção lexical condicionada pela grade semântica do discurso da JG.

Mas nem só de “baladas românticas” sobrevivia a produção musical da JG. Alguns rocks “bravos” também foram compostos, entre eles, *Minha fama de mau*:

Meu bem às vezes diz que deseja ir ao cinema/Eu olho e vejo bem que não há
nenhum problema/Eu digo não, por favor, não insista e faça pista/Não quero torturar
meu coração/Garota ir ao cinema é uma coisa normal/Mas é que eu tenho que
manter a minha fama de mau/Meu bem chora, chora e diz que vai embora/Exige que
eu lhe peça desculpas sem demora/Eu digo não, por favor, não insista e faça
pista/Não quero torturar meu coração/Perdão a namorada é uma coisa normal/Mas é
que eu tenho que manter a minha fama de mau/E digo não, não, não/Perdão a

namorada é uma coisa normal/Mas é que eu tenho que manter a minha fama de mau (Erasmão Carlos com The Jet Blacks, *Minha fama de mau*, Roberto Carlos e Erasmão Carlos).

Gravada em maio de 1965 com o acompanhamento de Jet Blacks, *Minha fama de mau* era uma das faixas do primeiro álbum solo de Erasmão Carlos, *A pescaria*. Nessa canção, o tom mais agressivo e a tematização do machismo não são suficientes para apagar a oscilação entre transgredir e voltar atrás. Cantada em primeira pessoa (“**Eu olho e vejo bem que não há nenhum problema**”), a canção justapõe versos nos quais emerge um posicionamento masculino menos machista, que avalia como normais comportamentos femininos e masculinos (“*Garota ir ao cinema é uma coisa normal*” e “*Perdão a namorada é uma coisa normal*”) e um posicionamento que só aparentemente pretende ser confundido com a figura do rebelde ou do machão. O verso “*mas é que eu tenho que manter a minha fama de mau*”³⁷, que parece servir à auto-afirmação do namorado machista, é introduzido pela conjunção adversativa *mas*, o que apontaria para o verso como sendo o argumento mais forte se comparado às seqüências que o antecede. Entretanto, não se trata de um enunciado como, por exemplo, “*mas é que sou mau*”, mas um enunciado que reitera a necessidade de manutenção da fama de mau, contrapondo não ser mau e ter fama de mau. O movimento pendular entre transgredir e voltar atrás, característico da prática discursiva da JG, nessa canção, se dá justamente na tensão entre não ser mau e parecer mau: o mesmo sujeito que enuncia que quer parecer mau refere-se à namorada, empregando “*meu bem*”; a proíbe de ir ao cinema e não pede perdão por fazê-la chorar, mas fica se justificando (“*não quero torturar meu coração*”).

Em relação à seleção lexical, a ocorrência de “*garota*” também, nessa canção, é condicionada pela grade semântica da prática discursiva da JG, que busca manter à distância qualquer identificação com o discurso de uma “*velha guarda*” que, muito provavelmente, não usaria, em suas canções, esse vocábulo.

Descrevendo uma festa cheia de gente jovem da música brasileira, *Festa de arromba*, de 1965, foi uma espécie de canção metadiscursiva, que pretendia ser o que o título anunciava, ao mesmo tempo em que explorava o sucesso da JG:

Vejam só que festa de arromba/Noutro dia eu fui parar/Presentes no local o rádio e a televisão/Cinema, mil jornais, muita gente, confusão/Quase não consigo na entrada chegar/Pois a multidão estava de amargar/Ei, ei/Que onda, que festa de arromba/Logo que eu cheguei notei/Ronnie Cord com um copo na mão/Enquanto Prini Lorez bancava o anfitrião/Apresentando a todo mundo Meire Pavão/Wanderléa ria e Cleide desistia/De agarrar um doce que do prato não saia/Ei, ei/Que onda, que festa de arromba/Renato e seus Blue Caps tocavam na piscina/The Clevers no

³⁷ Parece-nos que esse verso configura o grande enunciado, ou seja, a seqüência discursiva de referência, tal como a define Courtine (1981), do movimento da JG.

terraço/Jet Black's no salão/Os Bells, de cabeloira/Não podiam tocar/Enquanto a Rosemary não parasse de dançar/Mas vejam quem chegou de repente/Roberto Carlos com seu novo carrão/Enquanto Tony e Demétrius/Fumavam no jardim/Sérgio e Zé Ricardo esbarravam em mim/Lá fora um corre-corre/Dos brotos do lugar/Era o Ed Wilson que acabava de chegar/Ei,ei/Que onda, que festa de arromba (A pescaria, *Festa de arromba*, Roberto Carlos e Erasmo Carlos).

A canção tem início com um pedido de atenção para a festa de arromba (“*Vejam só que festa de arromba*”), que despertava grande interesse do público e dos meios de comunicação de massa (“*Presentes no local o rádio e a televisão/Cinema, mil jornais, muita gente, confusão*”), o que servia para aumentar sua dimensão mercadológica, e tinha nome e sobrenome, haja vista a enumeração, na canção, de todos os artistas presentes na festa. Para Medeiros (1984, p. 46, destaque do autor), “esta alegre e inocente enumeração culmina por expor a *subserviência do rock aos mitos engendrados pelos meios de comunicação de massa*”. Os artistas que aparecem na *Festa de arromba* participavam com muita frequência do programa *Jovem Guarda*, o que reforça o caráter que essa canção assumiu de cantar/dizer quem fazia parte do movimento. Não por acaso, Wanderley Cardoso e Jerry Adriani, que estavam mais para cantores românticos, ficaram de fora da festa.

Identificamos, nessa canção, os mesmos traços estilísticos que marcam a produção musical da JG (a preferência pela ordem indireta e as marcas de primeira pessoa do singular, agora um tanto mais diluídas pela referência, na terceira pessoa, a vários cantores e músicos), bem como a oscilação funcionando de forma pendular. Narra-se uma festa de arromba, com três ambientes, o que pode ser comprovado nos versos, “*Renato e seus Blue Caps tocavam na piscina/The Clevers no terraço/Jet Black's no salão*”, mas aquilo que poderia evidenciar um comportamento jovem mais transgressor para a época (beber e fumar, por exemplo) é amenizado: Ronnie Cord estava com um copo na mão, mas não fica claro se se tratava de um copo de bebida alcoólica; Tonny e Demétrius fumavam, mas no jardim, hábito típico daquele que, apesar do vício, prefere evitar um inconveniente, fumando em um local aberto.

Essa oscilação entre parecer rebelde e ser bom moço, ou mais especificamente, entre transgredir e voltar atrás, chegou a ser claramente tematizada em *Mexerico da Candinha*, uma canção que explicita parte do comportamento da JG, em uma espécie de brincadeira com uma coluna social real da época, repleta de fofocas sobre namoros, brigas de bastidores e outras “curiosidades” a respeito dos artistas da JG e assinada, simplesmente, por uma tal de Candinha:

A Candinha vive a falar de mim em tudo/Diz que eu sou louco, esquisito e cabeludo/E que eu não ligo para nada/Que eu dirijo em disparada/Acho que a Candinha gosta mesmo de falar/Ela diz que eu sou maluco/E que o hospício é meu

lugar/Mas a Candinha quer falar/A Candinha quer fazer da minha vida um inferno/Já está falando do modelo do meu terno/E que a minha calça é justa/Que de ver ela se assusta/E também a bota que ela acha extravagante/Ela diz que eu falo gíria/E que é preciso maneirar/Mas a Candinha quer falar/A Candinha gosta de falar de toda gente/Mas as garotas gostam de me ver bem diferente/A Candinha fala, mas no fundo me quer bem/E eu não vou ligar pra mexerico de ninguém/Mas a Candinha agora já está falando até demais/Porém ela no fundo sabe que eu sou bom rapaz/E sabe bem que esta onda é uma coisa natural/E eu digo que viver assim é que é legal/Sei que um dia a Candinha vai comigo concordar/Mas sei que ainda vai falar/Mas sei que ainda vai falar (*Jovem Guarda*, Mexerico da Candinha, Roberto Carlos e Erasmo Carlos).

Gravada por Roberto Carlos em 1965, *Mexerico da Candinha* apresenta um tom de conversa sobre o comportamento nos tempos da JG: Candinha, de um lado, e o sujeito do discurso da JG, do outro, parecem elaborar um diálogo entre a tradição e a “onda” da JG.

A canção traz um sujeito do discurso, aparentemente autocrítico, que expõe com bom humor as críticas sofridas por Candinha, críticas que situamos em um lugar marcado pela preservação dos costumes e da ordem e que atualizam todo um modo de ser ou de se apresentar do cantor de música jovem, muito freqüentemente, confundido com a figura do rebelde: louco, esquisito, cabeludo, extravagante e imprudente.

O sujeito do discurso da JG, de modo algum, busca um enfretamento maior com Candinha, visto que a maneira pela qual se refere a seus comentários é eximindo-a de qualquer culpa (“*Acho que a Candinha gosta mesmo de falar*”, “*Mas a Candinha quer falar*”, “*A Candinha fala, mas no fundo me quer bem*”); ele tampouco fala com ela, mas sobre ela, o que, em termos discursivos, acaba configurando-se em uma estratégia para pontuar o lugar do cantor de música jovem, a saber, o de bom rapaz, que se veste com calça justa e modelos de ternos pouco usuais porque essa é a “onda” e porque as garotas gostam de vê-lo “diferente”. Ao mesmo tempo em que pontua novos signos do comportamento social, como no verso “*E eu digo que viver assim é que é legal*”, o sujeito do discurso assume o dizer da tradição, “*eu sou bom rapaz*” para reiterar que a transformação, restrita ao visual, “*é uma coisa natural*”, o que nos permite reafirmar a oscilação, marcando a prática discursiva da JG por meio de um movimento pendular entre transgredir e voltar atrás. Na perspectiva de Sanches (2004, p. 51), “sublinhando o lado bom moço por baixo de visual e postura extravagantes, o narrador se retorcia. Reclamasse quem quisesse, viver no estilo jovem guarda era bacana e do bem, segundo seu estatuto”.

Em pleno vigor do regime militar no país, um posicionamento político mais marcado era tema que passava longe das canções da JG, conforme atestam os autores, aos quais recorreremos enquanto referências para a escrita da história do movimento. Sua arte não era, de modo algum, engajada, tampouco voltada para a tentativa de fazer o povo brasileiro aprender

a fazer política e a desenvolver uma consciência nacional libertadora. A JG estava, literalmente, na contramão da vanguarda artística e cultural brasileira.

Entretanto, o não posicionamento político é uma forma de posicionar-se, politicamente, inclusive, no interior do campo da música popular brasileira. É vedado ao posicionamento construído no e pelo discurso da JG falar sobre política. O tema política, no campo da música, parece ser licenciado apenas para o sujeito discursivo da elite cultural e econômica do país, e sua inobservância, no discurso da JG, reforça a imagem de um posicionamento periférico, não engajado, fora das discussões políticas e da elite cultural.

6.3.2 Aspectos musicais das canções da Jovem Guarda

A guitarra é, sem dúvida alguma, o maior ícone do *rock'n roll*, gênero que parece ter estabelecido o solo desse instrumento como o espaço da transgressão, já que é nesse momento que o guitarrista desloca-se para o centro do palco, executa uma série de improvisos, abusa dos sons agudos, salta, balança sua longa cabeleira e, por vezes, quebra a própria guitarra. O solo de guitarra talvez seja, no rock, o elemento mais responsável pela emergência do ethos de roqueiro rebelde, transgressor.

Nesse sentido, a guitarra não é um instrumento para ser apenas tocado, mas tem uma função performática – o que é bastante significativo, considerando que o *rock'n roll* sempre esteve atrelado ao ritmo constante e repetitivo e, por essa razão, à emergência de estímulos corporais mais primitivos, tais como a dança, o grito e o canto coletivo, como apontamos no início deste capítulo. Esse instrumento, tradicionalmente, tem um lugar de destaque na estruturação do arranjo musical porque a ele (e, às vezes, a algum instrumento de sopro, de modo geral, o saxofone, e, na JG, às vezes, ao órgão), juntamente com a voz, é reservada a realização de um solo melódico.

A JG, movimento musical herdeiro do rock, também assumiu a guitarra como ícone e, nesse sentido, sua prática teria incorporado o elemento transgressor. Entretanto, o que se pode perceber é que a transgressão divide espaço com o conservadorismo, também nesse nível de estruturação discursiva.

Tomaremos, aqui, como exemplos para sustentar nossa hipótese, duas canções já analisadas: *Namoradinho de um amigo meu* e *Parei na contramão*. Em *Namoradinho de um amigo meu*, o padrão rítmico em compasso 4/4, marcado pela bateria, estrutura a evolução

harmônica do órgão e a base harmônico-rítmica da guitarra, bem como o desenho melódico do canto. O desenho melódico do canto é radicalmente amalgamado na divisão rítmica da música, de modo que a divisão silábica da palavra cantada coincide com a subdivisão dos tempos no compasso. O efeito é de uma construção musical extremamente quadrada, uma vez que não comporta nenhum tipo de quebra rítmica.

Tradicionalmente, é no momento reservado ao solo da guitarra que ocorre uma mudança nesse padrão, já que é ela que realiza desenhos melódicos que rompem com a marcação quadrada, incorporando aspectos típicos de improviso do blues. Era de se esperar, portanto, que isso ocorresse em *Namoradinha de um amigo meu*, mas não ocorre. No momento do solo (realizado, neste caso, pelo órgão), mantém-se o mesmo esquema de divisão rítmica. Tem-se, portanto, o espaço reservado à “voz da guitarra” – espaço de quebra, de transgressão, de manifestação de liberdade de expressão –, mas a sua realização conserva a mesma estrutura rítmica e melódica que o canto vinha realizando até então. Mantém-se o espaço para a transgressão, mas, ao mesmo tempo, conserva-se a estrutura de divisão rítmica quadrada. Transgressão e conservadorismo convivem, portanto, também nesse nível de estruturação discursiva.

Já no caso de *Parei na contramão*, o solo realizado pela guitarra transgredir a estruturação rítmica e melódica que vinha sendo desenvolvida pelos instrumentos, mas é possível ainda observar a presença de transgressão e conservadorismo na canção, considerando que o canto conserva a divisão rítmica quadrada e o solo rompe com esse padrão, transgredindo-o, aos moldes do “bom solo de guitarra”.

6.4 “Mas é que eu tenho que manter a minha fama de mau”

De acordo com Martins (1966), coexistiam três tipos de manifestações juvenis: as manifestações de rebeldia com propósitos bem definidos e que objetivam afetar a estrutura social ou política da região onde ocorriam (os espetáculos de Joan Baez nos Estados Unidos, durante a guerra do Vietnã, são um bom exemplo de demonstração hostil à política externa norte-americana); as manifestações marcadas pelo *nonsense*, destituídas de qualquer objetivo reformador da estrutura social e por meio das quais a juventude revelava certo prazer sádico em afrontar o mundo dos adultos (uma espécie de rebeldia sem causa); e as manifestações que não representavam a mínima periculosidade, nas quais a juventude revelava possuir uma

ingenuidade e um ideal de pureza inesperados, como se os seus princípios fossem mais sadios do que os dos adultos.

O autor defende a tese de que a JG é característica do terceiro tipo de manifestação juvenil e que, por sua falta de agressividade efetiva à estrutural social, adquiriu feições de uma “rebelião romântica”:

A necessidade de agredir destes jovens satisfaz-se com a adoção de outros padrões no que diz respeito à vestimenta e à apresentação pessoal. No mais, o protesto é vazio, destituído de conteúdo, revelando na juventude um desinteresse por qualquer coisa séria, donde a impossibilidade de tomadas de posição. Esse desinteresse provém em grande parte, da própria situação atual do mundo, no qual os jovens, apesar do seu anseio de viver, sentem-se inseguros por não encontrarem um clima de segurança para o futuro da humanidade. Os jovens cheios de energia entregam-se, então, aos ritmos frenéticos como que tomados pelo mesmo delírio das máquinas (MARTINS, 1966, p. 27 e 28).

Conforme afirmamos no terceiro capítulo desta dissertação, no Brasil, todo o poder de contestação do *rock'n roll* negro americano e sua relação com um movimento de contracultura impulsionado pela juventude parecem não ter configurado entre os anseios dos jovens que por aqui se ocuparam da “novidade”. O *iê iê iê* foi mais intensamente influenciado pela música e pelo estilo dos Beatles – pelos primeiros Beatles, aqueles que usavam terninhos idênticos e cabelos compridos bem penteados. À primeira vista, pode mesmo parecer que a JG não representa perigo ao *establishment*, entretanto, seu posicionamento faz alianças com alguns aspectos de um Outro mais rebelde, o que, de certa forma, pode configurar uma ameaça. As análises que se seguem vão procurar mostrar isso.

Entre os “lugares” nos quais “emerge” o posicionamento da JG, as capas de LPs nos parecem privilegiados. Sucessos de venda no Brasil, as capas de discos gravados por cantores reconhecidos como pertencentes à JG indiciam alguns traços da prática discursiva que investigamos. Seleccionamos cinco delas em nossa análise: *Wanderléa*, *A ternura de Wanderléa*, *Você me acende*, *Viva a juventude!* e *Isto é Renato e Seus Blue Caps*.

A opção por analisar capas de discos justifica-se em função de que, no interior do postulado teórico que fundamenta nosso trabalho, a prática discursiva pode ser considerada uma prática intersemiótica, haja vista que integra produções de diferentes domínios semióticos. Sendo assim, a validade do sistema de restrições semânticas aplica-se aos diferentes textos pertencentes a uma prática discursiva.

A primeira capa analisada refere-se ao primeiro disco gravado pela cantora Wanderléa, aos dezesseis anos, que foi lançado no mercado fonográfico em maio de 1963.

A capa de *Wanderléa*, título que aparece grafado em vermelho, cor quente e freqüentemente associada à paixão, sob um fundo claro, traz, em primeiro plano, a cantora sentada em um banco, com uma das pernas suspensa e segura pelas mãos. Ela veste uma blusa preta, calça *cigarette* e sapatos pretos baixos. Seus cabelos estão presos em um coque no alto da cabeça. Do lado esquerdo da foto da cantora, estão dispostas as canções que compõem o disco³⁸:



Ilustração 1: Capa do LP *Wanderléa*

Fonte: <http://www.jovemguarda.com.br/discografia-wanderlea.php> (s.d.)

O coque “careta” e a blusa indiciam a aliança a uma identidade mais conservadora. Por outro lado, o uso da calça *cigarette*, uma espécie de prelúdio à liberdade feminina que ganhou as ruas na década de 1960, e os sapatos baixos, que distanciam a imagem da cantora

³⁸ As canções que compõem este disco são: *Não existe o amor*, *Quando setembro vier*, *Estudante*, *Quero amar*, *Picada da pulguinha*, *Goody goody*, *Dá-me felicidade*, *Meu coração canta*, *Meu maior desejo*, *Meu anjo da guarda*, *Birutinha* e *Pescaria com twist*.

do estereótipo de “boa moça” – a que usa saias rodadas e sapatos de salto alto para ressaltar sua feminilidade – indiciam certa aliança entre o posicionamento da JG e uma identidade menos conservadora, emergente da gradual emancipação feminina, cuja moda tem uma tendência para uniformizar, diminuir as diferenças marcantes entre homens e mulheres.³⁹

Quanto ao conteúdo, o disco foi gravado com o acompanhamento do maestro Astor Silva, de sua orquestra, coro e nenhuma guitarra e trazia em seu repertório doze composições de música jovem romântica e de rock balada à la Celly Campello, sendo seis delas versões.

Três anos mais tarde, em julho de 1966, foi lançado *A ternura de Wanderléa*. A capa desse LP também deixa entrever traços mais rebeldes e traços menos transgressores.

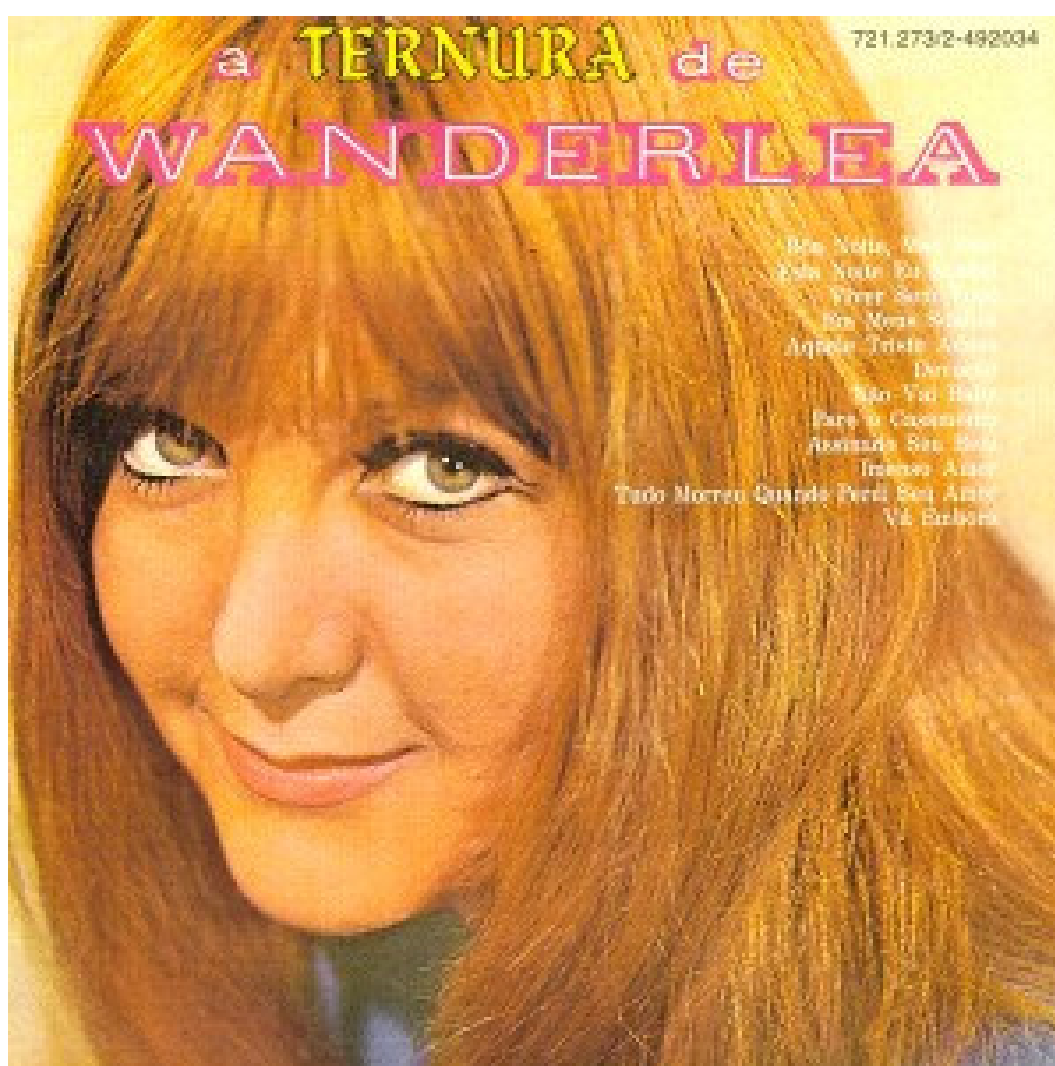


Ilustração 2: Capa do LP *A ternura de Wanderléa*

Fonte: <http://www.jovemguarda.com.br/discografia-wanderlea.php> (s.d.)

³⁹ O uso de cabelos longos pelos rapazes da JG também pode ser considerado um indício da construção de um posicionamento menos conservador do movimento, que minimiza a diferença entre os sexos.

Como é possível observar na ilustração acima, o título do LP é grafado em cor-de-rosa e branco, com destaque, em amarelo, para a palavra *ternura*, e sobrepõe a foto em close do rosto da cantora que ocupa toda a extensão da capa. Seus cabelos estão mais louros, soltos e com franja; seus olhos, bem marcados com delineador. Nessa capa, a “ternura” de Wanderléa, expressa no meio sorriso e no título do disco, conflita com a sensualidade imposta pelos cabelos soltos e com o traço mais largo e gráfico do delineador, usado, na época, apenas pelas mais ousadas, o que fortalece nossa hipótese de que a prática discursiva da JG se estrutura a partir da oscilação entre transgressão e conservadorismo.

Quarto LP da discografia da cantora e o terceiro gravado com o acompanhamento de Renato e Seus Blue Caps, *A ternura de Wanderléa*, cujas faixas aparecem grafadas em branco⁴⁰, do lado direito, sobrepondo a foto da cantora, teve como carro chefe a canção *Pare o casamento*, que analisaremos em momento oportuno; por ora, nos restringimos ao comentário de que parar um casamento poderia parecer ousado se não fosse o apelo individualista e platônico presente na letra.

A capa do compacto *Você me acende*, de Erasmo Carlos, lançado no mercado fonográfico brasileiro em 1966, sintetiza bastante bem o que nos parece ser um dos traços mais marcantes da prática discursiva da JG e que, nas capas analisadas anteriormente, aparece e reaparece numa espécie de jogo entre transgredir e voltar atrás: a oscilação.

⁴⁰ As canções que compõem *A ternura de Wanderléa* são: *Boa noite, meu bem*, *Esta noite eu sonhei*, *Viver sem você*, *Em meus sonhos*, *Aquele triste adeus*, *Devoção*, *Não vai baby*, *Pare o casamento*, *Assinado, seu bem*, *Imenso amor*, *Tudo morreu quando perdi seu amor*, *Vá embora*, *Finalmente encontrei você* e *Foi assim*.



Ilustração 3: Capa do compacto *Você me acende*

Fonte: <http://www.erasmocarlos.com.br/discografia/1966.htm> (2005).

A foto principal, em preto e branco, que ocupa todo o centro da capa do disco, traz dois Erasmos: do lado esquerdo, um close do rosto do cantor com uma feição mais “natural”, típica de quem foi fotografado sem ser notado; do lado direito, os olhos foram cortados e as correntes que adornam seu paletó estão entre os dentes, aludindo ao desejo sexual. As demais fotos da capa, também em preto e branco, dispostas abaixo da foto principal, também oscilam entre o que poderia ser considerado, em alguma medida, mais transgressor e mais conservador: da esquerda para a direita, a primeira foto traz o cantor segurando uma guitarra, um dos símbolos de transgressão; a segunda é uma foto de perfil de meio corpo e, aparentemente, nela está ausente qualquer elemento que poderia ser considerado transgressor; e a terceira retrata o cantor acendendo um cigarro, outro símbolo de transgressão.

Esse jogo de oscilação entre elementos mais transgressores e mais conservadores é reiterado no jogo das cores que compõem a capa do álbum. O preto e branco das fotos –

recurso muito utilizado mesmo após a invenção de filmes coloridos e que na perspectiva de Bittar (2008), tornou-se uma opção artística – impõe um caráter mais atemporal, eterno, saudosista àquilo que dessa forma é registrado, sendo capaz de criar uma realidade diferente da criada pelas fotos coloridas, uma espécie de poesia fotográfica. O registro do artista por meio de fotografias em preto e branco, nesse sentido, pode ser um indício de que a JG visava ser reconhecida como uma prática atemporal, ou seja, visava constituir “uma peça da engrenagem” e impor uma nova realidade musical. Isso contrasta com a borda vermelha que contorna a capa e separa as fotografias, “incendiando”, literalmente, essa produção semiótica, o que rompe com o “conservadorismo neutro” aludido pela foto em preto e branco.

Diferentemente das capas anteriormente analisadas, *Você me acende* não relaciona as canções que o compõem em sua capa, assim como acontece em *Viva a Juventude!* do grupo Renato e Seus Blue Caps:



Ilustração 4: Capa do LP *Viva a Juventude!*

Fonte: <http://renatoeseusbluecaps.vilabol.uol.com.br> (2000).

Sob um fundo claro, a sobriedade cinza dos ternos idênticos dos integrantes da banda, seus cabelos bem penteados e suas feições tímidas, em uma clara referência aos Beatles (não fosse pela quantidade de músicos e pela presença de um músico negro na banda brasileira), parecem conflitar com os instrumentos musicais dispostos à frente de seus corpos: duas guitarras, um baixo, um saxofone e um instrumento de braço impossível de ser identificado, sobre o qual se apóia o músico que está mais ao fundo na foto.

A capa de *Viva a Juventude!* parece querer retratar, com jovens sóbrios e instrumentos típicos de bandas de rock, uma “rebelião romântica”. O caráter de rebelião (mesmo que romântica) decorre da presença, em primeiro plano e servindo quase que como de escudo para os músicos, de instrumentos que evidenciam a aliança da prática discursiva com aspectos de um Outro mais rebelde, aquele que tem na guitarra e na amplificação do som a possibilidade de “gritar” sua discordância com o mundo adulto. No caso específico da prática discursiva da JG, esse “grito” é uma forma de posicionar-se no campo da música popular brasileira, de existir e de preservar sua identidade nesse mesmo campo. Novamente, a análise dessa capa possibilita reiterar a hipótese de que a prática discursiva da JG se estrutura a partir da oscilação entre transgressão e conservadorismo.

Outra capa da mesma banda, reproduzida abaixo, nos parece elucidativa da oscilação que parece marcar toda a prática discursiva da JG. Em *Isto é Renato e Seus Blue Caps*, disco de 1965, a imagem da banda cede lugar a uma fotografia que ocupa toda a extensão da capa do disco e que parece ter sido tirada em uma discoteca. Centralizada, observamos uma jovem que, usando um vestido em tom pastel, de comprimento acima dos joelhos, sapatos finos com salto médio e segurando um cigarro na mão direita, parece dançar. Por todos os lados, avistamos silhuetas femininas, todas elas usando vestidos e sapatos de salto. Apenas uma silhueta masculina, em primeiro plano, pode ser reconhecida pela calça comprida e pelos sapatos. O título do disco aparece do lado esquerdo da capa escrito em amarelo e, do lado direito, em vermelho, estão dispostos os títulos das canções que o compõem⁴¹:

⁴¹ As canções que compõem este disco são: *Você não soube amar, Feche os olhos, O escândalo, O fugitivo, Preciso ser feliz, Eu sei, Meu primeiro amor, Aprenda a me conquistar, Espero sentado, Sou tão feliz, Esqueça e perdoe e Orgulho de menina.*



Ilustração 5: Capa do LP *Isto é Renato e Seus Blue Caps*
 Fonte: <http://renatoeseusbluecaps.vilabol.uol.com.br> (2000).

Acreditamos que, nessa capa, a oscilação se manifesta entre a imagem da mulher, retratada com feminilidade (seu vestuário é um indício disso) e a presença de um cigarro em sua mão direita, impondo um comportamento pouco ou menos recatado. As cores quentes, vibrantes dos títulos reafirmam essa aura de liberação explorada em toda a capa do disco. As silhuetas não têm rostos; a luz privilegia o movimento de suas pernas e recoloca em cena o fato de que a prática discursiva em questão esteve sempre mais voltada para o ritmo e para a dança.

A partir das análises que empreendemos até o momento, é possível mais uma vez afirmar que há, na prática discursiva da JG, certa oscilação passível de ser traduzida em enunciados como “sou rebelde, mas nem tanto”, “sou sensual, mas sou terna” e “tenho fama de mau, mas não sou mau”, que alinham traços, apenas em princípio, inconciliáveis. Quanto à hipótese de que a JG tenha sido uma prática de resistência à exclusão, é interessante observar

que a inserção dos artistas do movimento no mercado fonográfico, a exploração de suas imagens em programas de rádio e televisão e a venda avultosa de seus LPs nos permitem supor que era necessário fazer parte de todo o aparato midiático e existir “fora do campo” a partir da adesão maciça dos ouvintes, para ser reconhecida como pertencente ao campo, ou melhor, para pertencer ao campo. A resistência do movimento se deu, portanto, de forma bastante atrelada – às vezes de forma acrítica e irrestrita – aos meios de comunicação de massa.

6.5 “O meu carro é vermelho”

Não só o carro do sujeito da JG é vermelho, mas tudo aquilo que lhe individualiza ganha tons chamativos, provocantes.

Reproduzimos, aqui, uma foto dos artistas tirada na década de 1960, como forma de explorar seu vestuário, constitutivo de sua prática discursiva e igualmente controlado pelo mesmo sistema de restrições que organiza os outros planos de sua discursividade.

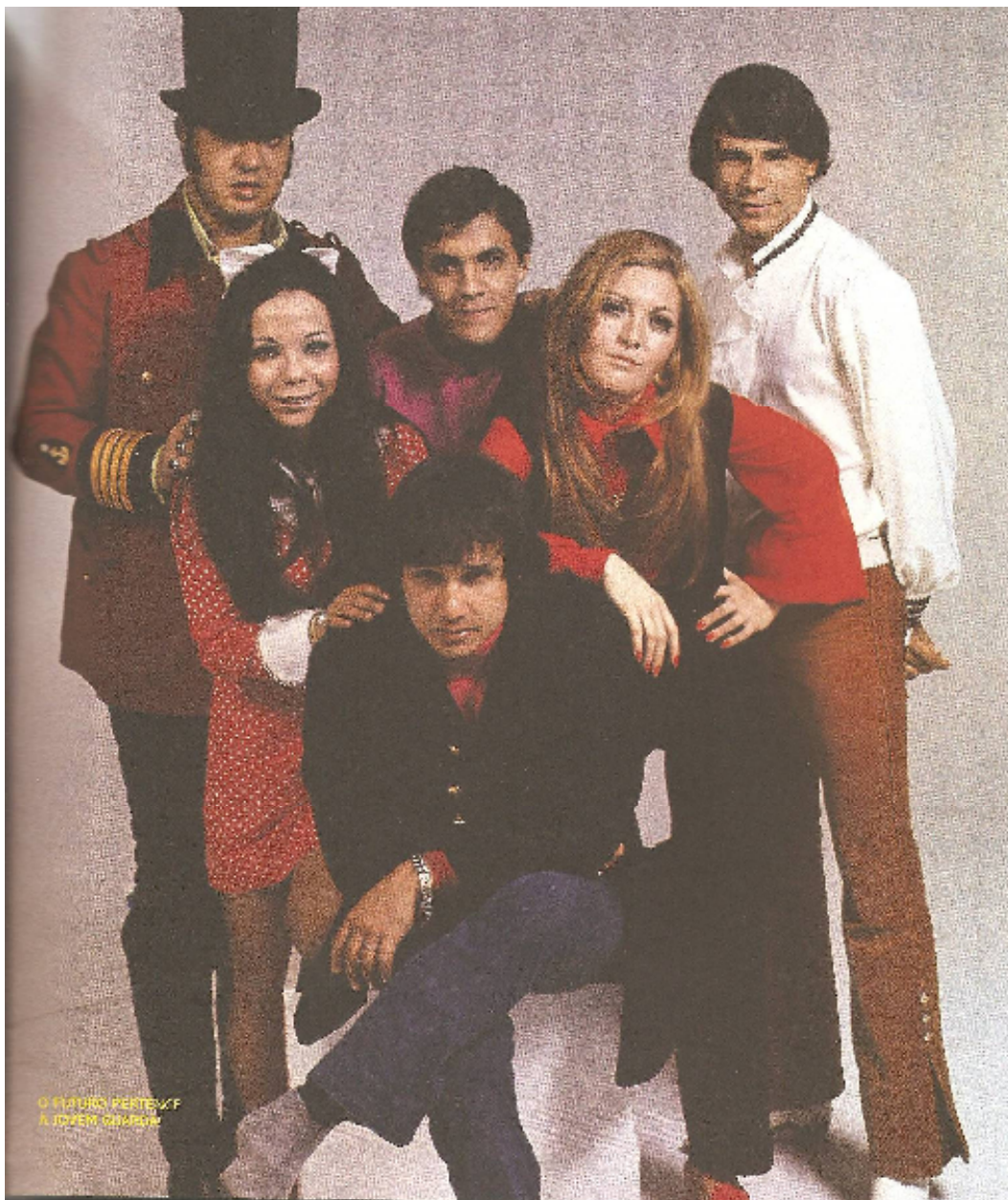


Ilustração 6: Os donos da festa
Fonte: PUGIALLI (2000, p. 187).

Calças colantes em cores vibrantes, babados, adornos dourados, cintos e botinhas compunham o vestuário masculino. Na foto acima, tirada para divulgação, de pé, à esquerda, trajando uma calça preta bem ajustada ao corpo, uma discreta camisa branca, um paletó vermelho com botões dourados, cujo punho é enfeitado com listras pretas e douradas e uma etiqueta em forma de âncora, Erasmo Carlos parece personificar um personagem saído de uma história em quadrinhos. A cartola, que lhe esconde parte dos olhos, ressalta suas costeletas. Também de pé, mas do lado direito, Eduardo Araújo mistura uma camisa branca com babados frontais (detalhe mais freqüentemente encontrado no guarda-roupa feminino) com uma calça colante vermelha com abertura lateral e botões dourados. Nos pés, o cantor

usa botinhas brancas. Entre os dois, Wanderley Cardoso veste um terninho pink com um laço preto no decote.⁴² Roberto Carlos é fotografado sentado, no centro da foto, e aparentemente é o mais “básico” entre os cantores. Ele usa calça jeans, uma blusa cacharel pink, um paletó preto com botões dourados, botinhas na cor cinza, uma grossa pulseira no pulso esquerdo e grandes anéis nos dedos da mão direita. Todos eles têm cabelos compridos para os padrões da época, mas bem penteados.

Quanto às cantoras, retratadas apoiadas sobre Roberto Carlos, do seu lado esquerdo, Martinha usa um vestido curto, de mangas compridas, vermelho de bolinhas brancas que parece sobrepor uma camisa branca com detalhes em renda e, nos pés, sapatos brancos, baixos, de estilo boneca. Do lado direito do cantor, Wanderléa tem os olhos bem marcados por delineador e suas unhas estão pintadas de vermelho. A cantora usa calças compridas, camisa vermelha e sobre ela um colete preto e sapatos de salto alto também de cor vermelha.

Outros detalhes, tais como, os cabelos compridos dos cantores e a inserção de detalhes femininos no vestuário masculino e vice-versa (os babados da camisa de Eduardo Araújo, o laço na gola do paletó de Wanderley Cardoso, o colete e as calças usadas por Wanderléa, respectivamente, bem como as cores vibrantes, presentes no vestuário de todos os cantores) parecem ser uma tentativa de reduzir as diferenças entre homens e mulheres e inserir a prática discursiva da JG em uma formação discursiva menos preconceituosa, mais moderna. Por outro lado, e corroborando a aliança da prática discursiva da JG com aspectos de um Outro mais conservador, tradicional, os cabelos, apesar de compridos, estão sempre bem penteados; a mulher, no caso específico de como Martinha foi retratada, apesar do vestido curto, a cantora apresenta um ar doce, pueril (as redinhas, as bolinhas brancas e o sapato estilo boneca). Também com relação ao vestuário, a grade semântica da prática discursiva da JG, como nossa análise procurou mostrar, funciona por meio do movimento pendular de transgredir e voltar atrás.

Retomando Martins (1966), para quem coexistiam três tipos de manifestações juvenis – as manifestações de rebeldia, as manifestações marcadas pelo *nonsense* e as manifestações que não representavam a menor periculosidade – não arriscaríamos assumir, com esse autor, que a JG seja representativa do terceiro grupo de manifestações juvenis. Não acreditamos que seja possível afirmar que falte, em sua prática discursiva, agressividade efetiva à estrutura social. Há certa agressividade na vestimenta colorida, nos cabelos compridos, na exploração da sensualidade feminina, no uso da guitarra e dos instrumentos amplificados, na casualidade

⁴² Alguns detalhes do vestuário dos artistas são mais bem visualizados em outra foto que não reproduzimos aqui.

com que o processo de criação musical é tomado, no individualismo presente nas letras, apesar de tais coisas parecerem não agredir, ameaçar ou colocar em xeque a estrutura social. E é justamente por essa razão que a JG rompe com o que tipicamente se espera da juventude: um comportamento **explicitamente** agressivo e duvidoso em relação às conquistas das gerações precedentes.

6.6 A performance dos brotos

Com relação às performances dos artistas durante suas apresentações em programas de televisão, a oscilação entre o que poderia ser considerado transgressor e conservador, entre o moderno e o tradicional, entre a sensualidade e a infância se mantém. Seleccionamos, para análise nesta seção, dois vídeos performáticos: Roberto Carlos cantando *Quero que vá tudo pro inferno* e Wanderléa cantando *Pare o casamento*.⁴³ Teceremos, a seguir, considerações acerca das canções e as confrontaremos com o modo como são cantadas.

Em *Quero que vá tudo pro inferno*, canção que se tornou uma espécie de hino do movimento, título e letra contêm uma imprecisão que parece remeter a certo individualismo (“Que se dane o resto!”). Reforçando o aspecto individualista, a letra mantém o uso recorrente de dêiticos de primeira pessoa do singular; o interlocutor, por sua vez, diferentemente de como se dá em *Mexerico da Candinha*, é referido pelo emprego de *você*, reconhecidamente, um pronome de segunda pessoa do singular no uso efetivo que fazemos da língua. O verso rebelde e irreverente, o desinteresse, o individualismo, a acomodação, o lamento e o pedido de carinho coexistem na letra:

De que vale o céu azul e o sol sempre a brilhar/Se você não vem e eu estou a lhe esperar/Só tenho você no meu pensamento/E a sua ausência é todo o meu tormento/Quero que você me aqueça nesse inverno/E que tudo mais vá pro inferno/De que vale a minha boa vida de playboy/Se entro no meu carro e a solidão me dói/Onde quer que eu ande tudo é tão triste/Não me interessa o que de mais existe/Quero que você me aqueça nesse inverno/E que tudo mais vá pro inferno/Não suporto mais você longe de mim/Quero até morrer do que viver assim/Só quero que você me aqueça nesse inverno/E que tudo mais vá pro inferno/E que tudo mais vá pro inferno/Não suporto mais você longe de mim/Quero até morrer do que viver assim/Só quero que você me aqueça nesse inverno/E que tudo mais vá pro inferno/E que tudo mais vá pro inferno... (Jovem Guarda, *Quero que vá tudo pro inferno*, Roberto Carlos e Erasmo Carlos).

⁴³ Ver Anexo A – Canções e performances.

Mandar alguma coisa para o inferno faz parte das expressões comumente usadas pelos brasileiros e expressa bastante bem a atitude de quem, impossibilitado ou cansado de realizar alguma coisa, perde completamente seu interesse por ela. Tem força de impreciação e é reveladora de um descontentamento ou desânimo.

Um tanto rebeldes, desafiadores, mas ao mesmo tempo comportados e aceitos pela moral e pelos bons costumes, os versos da canção em questão, na perspectiva de Sanchez (2004, p. 49), estavam, por um lado, inflamados de um tom de contestação aos costumes e às regras sociais – “mandar tudo para o inferno, mesmo que em contexto de paixonite, era ato corajoso em 1965” – mas, por outro lado, tornavam ainda mais evidente a impressão de que a JG era “mera e nociva alienação”.

É relevante salientar que a composição foi rapidamente aceita, tanto por jovens, quanto por adultos. Entre os primeiros, a aceitação imediata talvez possa ser considerada como uma demonstração do revigoramento do individualismo entre a juventude iê iê iê; entre os segundos, o motivo determinante da aceitação da música parece estar ligado às condições sociais e históricas contemporâneas à composição (sobretudo à imposição do governo militar e todas as coerções resultantes dela) e à necessidade de desabafar as frustrações, sobretudo, de ordem política.

Contrariando um dos posicionamentos do campo da música popular brasileira mais voltado para o morro e para questões de ordem coletiva (o posicionamento defendido pelos músicos adeptos da canção de protesto), *Quero que vá tudo pro inferno* soou como um elogio à satisfação dos desejos individuais mais fugazes e inconseqüentes, materializado, sobretudo, nos versos “*Quero que você me aqueça nesse inverno/E que tudo mais vá pro inferno*”.

Para os jovens, a expressão representou o retôrno a uma posição individualista, de simples defesa dos próprios interesses. Contraposta, portanto, à precedente atitude de preocupação coletiva da “bossa nova”, caracterizada por uma oposição construtiva. “Vá tudo pro inferno” sintetizou a posição do jovem que diante de problemas que lhe são apresentados, reage com um “que me importa?”, numa demonstração de uma precoce acomodação, de um desinterêsse por tudo aquilo que ultrapasse seu desejo de ser “aquecido no inferno”, ou seja, de ter suas necessidades individuais satisfeitas (MARTINS, 1966, p. 54).

Discordamos de Martins (1966) no que se refere ao fato de a expressão ter representado o retorno a uma posição individualista, de defesa dos próprios interesses. Essa leitura dos versos da canção é passível de ser feita de um posicionamento que assume que, à função artística, deveria se sobrepor uma preocupação com o coletivo. Do interior do posicionamento da JG no campo da música e tal como nossas análises vêm sublinhando, “*que tudo mais vá pro inferno*” encerra a explosão daquele que, tendo sua identidade constituída no

campo da música popular brasileira, já não faz concessões: não se censura, não teme a censura alheia, em síntese, não se justifica.

Acreditamos que essa canção seja, talvez, a mais ilustrativa de que um dos efeitos do funcionamento pendular da prática discursiva da JG seja o de uma prática de resistência à exclusão, visto que explicita a contradição entre a existência de uma juventude incompreendida (por outros posicionamentos do campo, mais especificamente) e as vantagens de uma vida de *play-boy* (propiciada por sua inclusão nos mercados fonográfico e televisivo). Restava aos artistas da JG cantar, e cantar aquilo que era licenciado a partir de seu posicionamento no interior do campo da música popular brasileira.

Na performance gravada em 1967, que selecionamos para análise, Roberto Carlos parece não mandar nada para o inferno. O cantor, na primeira ocorrência do refrão da canção, parece estar com as mãos no bolso de seu casaco e não esboça nenhuma reação que pudesse ser tomada como agressiva ou “típica” daquele que expressaria seu descontentamento mandando algo para o inferno. Na segunda ocorrência do refrão, faz um pequeno esboço de agressividade, fechando os olhos e entortando a boca. Na terceira, seus gestos mais expressivos são no sentido de expressar o frio que “sente”, seguido de um gesto, em meio a um sorriso, que pode ser interpretado como um pedido para que a platéia cante com ele. Nas demais ocorrências do refrão, ele não esboça reações. Em momento algum, o cantor “encara” a câmera, postura que poderia ser considerada desafiadora.

Essa performance é igualmente representativa da oscilação que parece marcar a prática discursiva da JG: por mais que o verso “*e que tudo mais vá pro inferno*” soe como uma imprecisão, não parece ser com tom de imprecisão que ele é cantado. O cenário do programa também sinaliza essa oscilação: “manda-se tudo para o inferno” em um ambiente, no mínimo, pueril – neva sobre um palco onde há uma grande cabeça de boneco de neve atrás do cantor, além de outros bonecos de neve nas laterais do palco e da réplica de um castelo ao fundo. É interessante salientar que, juntas, as intersemioses que compõem a performance (a canção, o desempenho do artista, o cenário) se relacionam do mesmo modo como quando são analisadas separadamente, ou seja, mantêm o movimento pendular de transgredir e voltar atrás.

Igualmente elucidativa da oscilação que parece marcar a prática discursiva da JG é a performance de Wanderléa, cantando *Pare o casamento*, reconhecida por Sanches (2004) como a canção-símbolo da infantilidade sexy de Wanderléa.

Pare o casamento, de 1966, tematiza a interrupção de um casamento (civil, visto que a “audácia” jovem-guardista jamais ambientaria a cena em uma igreja) por uma garota, implorando o amor do ex-namorado que está prestes a casar-se com outra pessoa. Um órgão

faz a introdução que é completada pela fala do juiz “*Antes de continuar a cerimônia desse casamento... se alguém souber de algo que impeça este matrimônio... que fale agora...*”, e seguida pelo pedido:

Por favor/pare agora/senhor juiz/pare agora/senhor juiz eu quero saber/sem este amor o que vou fazer/pois se o senhor este homem casar/morta de tristeza sei que vou ficar/senhor juiz este casamento/será pra mim todo o meu tormento/não faça isso peço por favor/pois minha alegria vive deste amor/senhor juiz/eu sei que o senhor é bonzinho/por favor/ele é tudo o que eu quero/é tudo o que eu amo/e estou certa de que ele também me quer/por favor/não me deixe sofrer assim, senhor juiz, escute/isso não se faz/todo mundo sabe que eu amo este rapaz/por favor/pare, pare, senhor juiz (A ternura de Wanderléa, *Pare o casamento*, Luiz Keller).

O desfecho não se revela. Pelo modo como a canção foi gravada, as últimas súplicas, que iniciam com os versos “*por favor/não me deixe sofrer assim, senhor juiz*” e que não chegamos a ouvir até o fim, nos permite supor que a suplicante é retirada do cartório. Esse trecho não é retratado no vídeo, que se restringe aos trechos da canção mais dançantes, por assim dizer.

A performance de Wanderléa, que selecionamos para análise, se deu também em 1967, no mesmo programa de televisão em que se apresentou Roberto Carlos. O cenário é o mesmo: neva e há bonecos de neve por toda parte.

Em torno da figura de Wanderléa, sempre se tentou construir uma imagem de mulher ativa, meiga, sensual e aparentemente liberada das imposições familiares e da repressão sexual, a encarnação da “garota papo firme que o Roberto falou”⁴⁴. Sua postura no palco é sensual e desenvolta, enquanto entoa versos que reforçam a submissão e a dependência feminina, como por exemplo, em “*sem este amor o que vou fazer*”, ela ginga seu corpo, ondula suas pernas e movimenta seus quadris numa reafirmação de sua sensualidade, mas canta com voz doce, suave. Como a performance nos permite supor, era mais pela postura no palco do que pelos versos de *Pare o casamento* que a cantora personificava um posicionamento feminino mais moderno, liberado, em contraposição a um posicionamento que se quer transgressor pela interrupção do casamento, mas que deixa de sê-lo em função da argumentação que se desenvolve na canção. Os versos “*senhor juiz/eu sei que o senhor é bonzinho*”, por exemplo, retiram, da argumentação do sujeito do discurso, toda a força que,

⁴⁴ Na canção *É papo firme*, de Renato Corrêa e Donaldson Gonçalves, são descritas características do comportamento da garota que recebe a alcunha de “papo firme” no interior da prática discursiva da JG, a saber, “avançada”, dirige em alta velocidade, gosta de gíria, de “embalo” e de praia, só usa minissaia, é bem informada, só namora “cara cabeludo” e não admite que alguém lhe diga que está errada. Em resposta a esta canção, *Garota do Roberto*, composta por Carlos Imperial e Eduardo Araújo para ser cantada por Waldirene, as características são reiteradas com a justificativa de que a garota moderna, que quer despertar o desejo dos garotos, usando minissaia, é “um amor”.

talvez, fosse capaz de evitar o casamento, e repousam a decisão sobre a complacência de um terceiro. A figura feminina que emerge da prática da discursiva da JG é, ao mesmo tempo, “papo firme”, ou seja, interrompe um casamento, dirige em disparada, gosta de gíria e só anda de minissaia, e submissa, dependente, terna, um amor, ou seja, também oscila entre um comportamento que poderia ser considerado mais transgressor para a época e um comportamento mais conservador.

6.7 Considerações finais

A oscilação entre transgredir e voltar atrás, ou melhor, entre “fazer o que se deseja” e “fazer o que se deve fazer”, perceptível por meio da análise do *corpus*, torna a constituição da prática discursiva da JG fortemente marcada por discursos aparentemente antagônicos: de um lado, “aquela coisa de rock” que impulsionava todas as proposições no sentido do enunciado “Sexo, drogas e *rock’n roll*”; de outro, uma série de conservadorismos típicos de uma sociedade agrária e provinciana assustada com a crescente industrialização.

Com relação, especificamente, às coerções imputadas à prática discursiva da JG pelo campo da música, a base rítmica constante e repetitiva do *rock’n roll* se mesclou com a passionalidade do samba-canção e do bolero; os temas, diferentemente daqueles explorados por posicionamentos como o da bossa-nova e o da canção de protesto, encontraram motivação na emergente classe consumidora formada por adolescentes, na recente liberação sexual, no automóvel (símbolo da integração brasileira à moderna e internacional indústria automobilística e também de ascensão social).

No que diz respeito aos modos de composição e produção das canções, as versões feitas de “brincadeira” e as declarações, tais como, “Eu vou fazer uma letra em português, qualquer coisa pra gente cantar” (Renato Barros) e “É que eu comecei a fazer uma música e estava pensando que é o tipo de música que você faz em 10 minutos!” (Roberto Carlos) reiteram todo o caráter casual e “democrático” que marcou o movimento: qualquer um podia compor, tocar e cantar qualquer coisa que se parecesse com algum *hit* estrangeiro. As recorrentes marcas de primeira pessoa, nas letras, por sua vez, reiteram outro traço característico da prática discursiva da JG: a ênfase no individualismo.

É justamente por estes traços: +/- transgressor, +/- conservador, + casual, + democrático, + individualista que a prática discursiva da JG pode ser considerada uma prática

de resistência à exclusão, que não se relaciona à exclusão materializada na pobreza, na miséria, na marginalidade social,⁴⁵ mas à exclusão do campo da música popular brasileira e à ideologia de que somente a elite cultural produzia boa música.

Pode ter parecido, em meados da década de 1960 e do interior de outros quadros teóricos e/ou analíticos, que a JG se tratava de uma “rebelião romântica”, mas foi um pouco mais que isso. Os cabelos compridos, as cores chamativas, o apelo individualista de suas letras, a guitarra funcionando como um escudo e uma espécie de “não estou nem aí” para o que estava no entorno, foram formas criativas de a JG se constituir e lutar pelo poder, pelo poder de dizer/cantar no campo da música popular brasileira.

Novamente reiteramos que a resistência é, ao mesmo tempo, condição e efeito da prática discursiva da JG: condição em função de que, no interior do quadro teórico adotado para a realização desta pesquisa, um discurso se constitui em relação polêmica com outros discursos do mesmo campo, o que pressupõe que o Outro só possa ser lido nas categorias do Mesmo e, por essa razão, é sempre “incompreendido”, o que pressupõe que haja certa resistência entre eles; e efeito em função dessa resistência decorrer do modo de funcionamento dessa prática discursiva, isto é, do modo como ela teve de lidar com o Outro para resistir à sua exclusão do campo.

⁴⁵ Para uma análise da noção de prática de resistência à exclusão mais etnográfica, remetemos o leitor a Mésini; Pelen; Guilhaumou (2004), cujos trabalhos incidem sobre a análise da sociedade francesa.

CONCLUSÃO

No início desta dissertação, propusemos analisar a prática discursiva da JG a partir da noção de semântica global de Dominique Maingueneau (2005), para quem todos os planos da discursividade – desde os processos gramaticais até a organização da comunidade discursiva – estão submetidos ao mesmo sistema de restrições globais. A análise do *corpus* nos possibilitou verificar algumas questões a respeito da prática discursiva da JG, questões estas que, apesar de já apontadas ao longo do trabalho, retomaremos, a seguir, à guisa de conclusão:

1. A prática discursiva da JG, nos seus mais diferentes planos, é marcada por uma oscilação entre transgressão e conservadorismo. Essa oscilação, que pode ser observada em cada uma das semioses analisadas, se mantém nas relações intersemióticas que se dão, por exemplo, entre letra e música, na canção, e entre canção, desempenho do artista e cenário, nas performances.
2. Além de +/- transgressor, +/- conservador, outros traços também constituem essa prática, tais como, + casual, + democrático, + individualista e decorre, desses traços, um efeito de que a prática discursiva da JG é uma prática de resistência à exclusão do campo da música popular brasileira. Essa resistência se deu de forma bastante atrelada àquilo que foi a maior “arma” do movimento: os meios de comunicação de massa.
3. O traço +/- transgressor parece-nos que pode melhor compreendido como “estripulia”, haja vista que a prática discursiva da JG não opera uma “ruptura” no campo da música popular brasileira, mas “incomoda” porque dessacraliza o lugar que os músicos, a música e os instrumentos ocupavam nesse mesmo campo.

Com relação aos objetivos desta dissertação, gostaríamos de enfatizar que ela não se propõe a competir com as várias e distintas abordagens feitas da JG no interior dos campos da História, do Jornalismo e da Crítica musical. Diferentemente, esperamos que este trabalho tenha sido capaz de mostrar a contribuição que uma abordagem discursiva pode dar para a análise de um acontecimento histórico, como a emergência, no campo da música popular brasileira, do movimento da JG. O postulado da existência de uma semântica global, que norteou todo o nosso trabalho, possibilita uma leitura da prática discursiva da JG capaz de lidar com o fato de esta apresentar aspectos considerados, por vezes, contraditórios, como é o caso de o movimento, apenas aparentemente, querer ser confundido com a figura de “rebelde”. Para a Análise do Discurso, disciplina na qual esta dissertação está inscrita, fatos assim são manifestações da complexidade inerente a

qualquer fenômeno discursivo, o que esperamos ter sido possível evidenciar ao longo deste trabalho.

Estamos certos de que não esgotamos as possibilidades de análise, nem da prática discursiva da JG, tampouco do *corpus* analisado. Evidentemente, outras abordagens, outros recortes e outras formulações podem ser feitas do interior da perspectiva da Análise do Discurso e do interior de outras perspectivas teóricas, o que, certamente, contribuiria para ampliar as possibilidades de “leitura” desse acontecimento discursivo. Do interior da perspectiva da Análise do Discurso, especificamente, vislumbramos a possibilidade de se trabalhar com a categoria de ethos, o que efetivamente não empreendemos neste trabalho. Nesse sentido, algumas questões que poderiam ser investigadas a respeito da prática discursiva da JG, e não foram, são: i) se emerge dessa prática um ethos transgressor, mas que não necessariamente coincide com o discurso, ou seja, será que se trata de um discurso conservador com um ethos transgressor; ii) se o ethos que emerge da prática discursiva da JG se constitui também pelo movimento pendular entre transgredir e voltar atrás, hipótese que reforçaria a idéia de considerá-lo um dos níveis de estruturação discursiva.

Acreditamos que as formulações de Saussure (2006), quando do nascimento da Lingüística, e que reproduzimos na epígrafe desta dissertação, são cabais também para o que esperamos dela: que seja um dos muitos pontos de vista a (re)criar o objeto, mas que não seja nem anterior, nem superior aos demais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. Tradução de Júlia Elisabeth Levy et al. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 119 p.

AUTHIER-REVUZ, Jaqueline. **Entre a transparência e a opacidade**: um estudo enunciativo do sentido. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. 257 p.

BARCINSKI, André. Um, dois, três, quatro. **Super interessante**. São Paulo, n. 205, p. 76-85 out. 2004.

BARONAS, Roberto Leiser (Org.). **Análise do discurso**: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva. São Carlos: Pedro e João Editores, 2007, 222 p.

BITTAR, Yuri. **A fotografia em preto e branco**. Revisado em abr. 2008. Disponível em: <http://yuribittar.com/index.php?option=com_content&task=view&id=18&Itemid=55>. Acesso em: 04 set. 2008.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 3. ed. São Paulo, Perspectiva, 1978. 358 p.

COURTINE, Jean-Jacques. Analyse du discours politique: lê discours communiste adressé aux chrétiens. **Langages**, n. 62. Paris: Larousse, 1981.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L; RABINOW, Paul. **Michel Foucault**: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense, 1995, p. 231-249.

FRÓES, Marcelo. **Jovem Guarda em ritmo de aventura**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2004, 288 p.

HAROCHE, Claudine; PECHÊUX, Michel; HENRY, Paul. A semântica e o corte saussuriano: língua, linguagem, discurso. Tradução de Roberto Leiser Baronas e Fábio César Montanheiro. In: BARONAS, Roberto Leiser (Org.). **Análise do discurso**: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva. São Carlos: Pedro e João Editores, 2007, p. 13-31. Título original de 1971.

HERBERT, Thomas. Observações para uma teoria geral das ideologias. Tradução de Eni P. Orlandi et all. **Rua**, Campinas, n. 1, p. 63-89, mar. 1995. Título original de 1967.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. 101 p.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em Análise do Discurso**. 3. ed. Campinas: Pontes; Editora da UNICAMP, 1997. 198 p.

_____. **Gênese dos discursos**. Curitiba: Criar, 2005. 189 p.

_____. **Cenas da Enunciação**. Curitiba: Criar, 2006. 181 p.

MALDIDIER, Denise. **A inquietação do discurso**. Tradução de Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 2003, 110 p.

MARTINS, Rui. **A rebelião romântica da Jovem Guarda**. São Paulo: Fulgor, 1966. 80 p.

MEDEIROS, Paulo de Tarso C. **A aventura da Jovem Guarda**. São Paulo: Brasiliense, 1984. 86 p.

MÉSINI, Béatrice; PELEN, Jean-Noël; GUILHAUMOU, Jacques. **Résistances à l'exclusion: recits de soi et du monde**. Provence: Publications de l'Université de Provence, 2004. 384 p.

MUGGIATI, Roberto. Ecos da era do rock. **Show bizz**. Como o rock marcou o século 20, São Paulo, n. 8, p. 28-29, ago. 1999.

MUSSALIM, Fernanda. Análise do discurso. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna C. (Org.). **Introdução à lingüística: domínios e fronteiras**. São Paulo: Cortez, 2001. p. 101-142.

_____. **A transposição erudita da barbárie: aspectos da semântica discursiva do modernismo brasileiro**. 2003. 241 f. Tese (Doutorado em Lingüística) – Departamento de Lingüística do Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-198)**. São Paulo: Contexto, 2001. 133 p.

PAES, Maria Helena Simões. **A década de 60**: rebeldia, contestação e repressão política. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993. 95 p.

PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso (AAD-69). Tradução de Eni P. Orlandi. In: GADET, F; HAK, T. (Org.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997. p. 61-161. Título original de 1969.

_____. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução de Eni P. Orlandi. 2. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995. 317 p. Título original de 1975.

PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas. Tradução de Péricles Cunha. In: GADET, F; HAK, T. (Org.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997. p. 163-252. Título original de 1975.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. 3. ed. Tradução de Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 2002. 68 p. Título original de 1983.

_____. A análise de discurso: três épocas. Tradução de Jonas de A. Romualdo. In: GADET, F; HAK, T. (Org.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997. p. 311-318. Título original de 1983.

POSSENTI, Sírio. Teoria do discurso: um caso de múltiplas rupturas. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna C. (Org.). **Introdução à lingüística**: fundamentos epistemológicos. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2005. p. 353-392.

PUGIALLI, Ricardo. **Almanaque da Jovem Guarda**: nos embalos de uma década cheia de brasa, mora? São Paulo: Ediouro, 2006. 336 p.

_____. **No embalo da Jovem Guarda**. Rio de Janeiro: Ampersand, 1999. 369 p.

SANCHES, Pedro Alexandre. **Como dois e dois são cinco**: Roberto Carlos (& Erasmo & Wanderléa). São Paulo: Boitempo, 2004. 398 p.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de lingüística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006. 279 p. Título original de 1916.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. 251 p.

_____. **O cancionista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. 328 p.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998. 368 p.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Canção artística, canção popular, canção das mídias: movência e nomadismo. In: _____ (org.). **Música e mídia: novas abordagens sobre a canção**. São Paulo: Via Lettera: FAPESP, 2007. p. 79-97.

40 anos da Jovem Guarda. São Paulo: Universal Music, 2005. 5 CDs.

Material de análise

BARROS, Renato et al. **Viva a juventude!** 1965. 1 capa de disco. Disponível em: <<http://renatoeseusbluecaps.vilabol.uol.com.br/>>. Acesso em: 07 ago. 2008.

BARROS, Renato et al. **Isto é Renato e Seus Blue Caps**. 1965. 1 capa de disco. Disponível em: <<http://renatoeseusbluecaps.vilabol.uol.com.br/>>. Acesso em: 07 ago. 2008.

CARLOS, Erasmo. **Você me acende**. 1966. 1 capa de disco. Disponível em: <<http://www.erasmocarlos.com.br/discografia/1966.htm>>. Acesso em: 04 mar. 2008.

CARLOS, Erasmo. Splish, Splash. In: **Roberto Carlos**. São Paulo: CBS, 1963. 1 disco. Faixa 3.

CARLOS, Erasmo; CARLOS, Roberto. Festa de arromba. In: **A pescaria**. São Paulo: RGE, 1965. 1 disco. Faixa 3.

_____. Mexerico da Candinha. In: **Jovem Guarda**. São Paulo: CBS, 1965. 1 disco. Faixa 12.

_____. Minha fama de mau. In: **Erasmo Carlos com The Jet Blacks**. São Paulo: RGE, 1964. 1 disco. Faixa 1.

_____. Parei na contramão. In: **Roberto Carlos**. São Paulo: CBS, 1963. 1 disco. Faixa 1.

_____. Quero que vá tudo pro inferno. In: **Jovem Guarda**. São Paulo, CBS, 1965. 1 disco. Faixa 1.

CARLOS, Roberto. Namoradinha de um amigo meu. In: **Roberto Carlos**. São Paulo: CBS, 1966. 1 disco. Faixa 7.

KELLER, Luiz. Pare o casamento. In: **A ternura de Wanderléa**. São Paulo: CBS, 1966, 2 disco. Faixa 8.

PARE o casamento. Vídeo. 1967. Disponível em: <
http://br.youtube.com/watch?v=r_i96hbFrn8>. Acesso em: 11 set. 2008.

QUERO que vá tudo pro inferno. Vídeo. 1967. Disponível em: <
http://br.youtube.com/watch?v=r_i96hbFrn8>. Acesso em: 11 set. 2008.

WANDERLÉA. **Wanderléa**. 1963. 1 capa de disco. Disponível em:
<<http://www.jovemguarda.com.br/discografia-wanderlea.php>>. Acesso em: 04 mar. 2008.

WANDERLÉA. **A ternura de Wanderléa**. 1966. 1 capa de disco. Disponível em:
<<http://www.jovemguarda.com.br/discografia-wanderlea.php>>. Acesso em: 04 mar. 2008.

ANEXO A – CANÇÕES E PERFORMANCES