



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - CAMPUS DE CASCAVEL
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS – NÍVEL DE
MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE**

CLEVERSON LUCAS DOS SANTOS

**GERAÇÃO COCA-COLA, FILHOS DA REVOLUÇÃO:
EFEITOS DE SENTIDO EM CANÇÕES DA LEGIÃO URBANA.**

CASCAVEL – PR

2016



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - CAMPUS DE CASCAVEL
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS – NÍVEL DE
MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE**

CLEVERSON LUCAS DOS SANTOS

**GERAÇÃO COCA-COLA, FILHOS DA REVOLUÇÃO:
EFEITOS DE SENTIDO EM CANÇÕES DA LEGIÃO URBANA.**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, nível de Mestrado e Doutorado - área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Estudos da Linguagem: Descrição dos Fenômenos Linguísticos, Culturais, Discursivos e de Diversidade

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Sebastião Ferrari Soares

CASCAVEL – PR

2016

CLEVERSON LUCAS DOS SANTOS

**Geração Coca-Cola, Filhos da Revolução: efeitos de sentido em canções da
Legião Urbana**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras – Nível de Mestrado e Doutorado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr Alexandre Sebastião Ferrari Soares (UNIOESTE)
Orientador

Profa. Dra. Tânia C. Clemente de Souza (UFRJ)
Membro Efetivo

Prof. Dr. João Carlos Cattelan (UNIOESTE)
Membro Efetivo

Profa. Dra. Roselene de Fátima Coito (UEM)
Membro Suplente

Profa. Dra. Carmem Baungartner (UNIOESTE)
Membro Suplente

*Dedico este trabalho
a Geovana e ao Felipe,
meus amores.*

AGRADECIMENTOS

À Deus, pela dádiva da vida.

A meus pais, Elza e Severiano, pelo exemplo, educação e formação disponibilizada que permanecem para toda a vida.

À minha esposa Geovana, e meu filho Felipe, inicialmente por acreditarem em mim, pelo amor que nos une, pela força e compreensão nos momentos difíceis, compartilhando as alegrias da superação de cada etapa conquistada.

Ao meu orientador, Alexandre Sebastião Ferrari Soares, pela dedicação, direcionamentos e intervenções, sempre muito pontuais, em cada fase deste trabalho. À amizade construída, que espero que siga firme e forte.

Ao professor João Carlos Cattelan, pelas aulas que ajudaram a pavimentar as trilhas da Análise de Discurso e suas valiosas correções e contribuições na qualificação.

Ao professor Alexandre Fiúza, que, mesmo não estando presente no seminário de qualificação, se fez presença, com apontamentos e materiais, que contribuíram sobremaneira ao desenvolvimento da pesquisa.

À professora Tânia Clemente de Souza, a quem tive a oportunidade de conhecer na qualificação, e que apontou sabiamente caminhos ainda inexplorados nesse trabalho no trato com a sonoridade de maneira discursiva.

Às professoras Roselene e Carmem e a todos os demais professores do programa de pós-graduação em Letras na Universidade Estadual do Oeste do Paraná, com quem tive a oportunidade de ampliar e aprimorar meus conhecimentos, em diferentes perspectivas, desta área que tem sido minha ferramenta de trabalho, já a um bom tempo.

Aos colegas da turma de mestrado que tornaram essa caminhada um pouco mais leve e agradável. Também, aos colegas do doutorado, Ana, Marco, Susana, com quem compartilhamos disciplinas e boas dicas para seguir em frente o percurso do programa.

E, acrescento um pequeno adendo: à estradeira, a minha moto pequena gigante, Factor 125cc que me 'moveu' nesse período, nesses 140 kms (280, ida e volta) de Laranjeiras do Sul a Cascavel, de maneira firme e persistente...

*Quantas chances desperdicei
Quando o que eu mais queria
Era provar pra todo o mundo
Que eu não precisava
Provar nada pra ninguém (...)*

*Já não me preocupo
Se eu não sei porquê
Às vezes o que eu vejo
Quase ninguém vê
E eu sei que você sabe
Quase sem querer
Que eu vejo o mesmo que você.
Tão correto e tão bonito:
O infinito é realmente
Um dos deuses mais lindos.
Sei que às vezes uso
Palavras repetidas
Mas quais são as palavras
Que nunca são ditas?*

Quase Sem Querer - Legião Urbana

RESUMO

SANTOS, Cleverson Lucas dos. **Geração Coca-Cola, Filhos da Revolução: Efeitos de sentido em canções da Legião Urbana. 2016.** 172p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2016.

Este trabalho busca compreender os efeitos de sentido produzidos pelas canções da banda brasileira Legião Urbana, sob o viés da Análise de Discurso de Linha Francesa, considerando as condições de produção discursivas na constituição dos sujeitos jovens e da juventude. Para tanto, tem como ponto de partida um recorte sobre a produção da banda Legião Urbana em seus três primeiros trabalhos: Legião Urbana (1985), Dois (1986), Que País é Este (1987), que contém canções individuais e/ou coletivas compostas por Renato Russo, no período da banda Aborto Elétrico (1978-1982) e de seu solo Trovador Solitário (1982). A pesquisa fundamenta-se no referencial teórico-metodológico da Análise de Discurso, nos estudos Pêcheux (1990, 1997, 2009) e nos desdobramentos brasileiros presentes em Orlandi (1997, 2004, 2005, 2007, 2008, 2012); Mariani (2003); Nunes (2006) e Rodriguez-Alcalá (2011), que possibilitaram verificar o funcionamento discursivo presentes no dito da materialidade linguística presente nas canções, bem como no não-dito, que se coloca na perspectiva de silêncio fundante, possibilidade mesma do dizer e silêncio local, silenciamento, da censura do período em questão, e, em outras materialidades discursivas, como o não-verbal correspondente à sonoridade. Ressalve-se que as constantes referências ao pensamento e à história de vida de Renato Russo, o líder da banda, acontecem devido a literatura existente sobre a banda e seus primórdios terem nele seu principal interlocutor. As histórias de Renato e da banda acabam por misturar-se. Foram, então, subdivididas as 32 canções dos três discos em cinco unidades temáticas, apresentando as inter-relações dos sujeitos jovens construídas em três planos: individual, social e institucional. Por fim, observou-se que a juventude primeiramente constituída correspondia a jovens de classe média e alta, situados em um espaço que possibilitou brechas, mesmo em meio à repressão da ditadura, e, aliados à própria compreensão que se tinha e que ainda permanece de que esses sujeitos estão ainda em formação, em quaisquer que sejam as FDs, possibilitando que tenham discursos divergentes aos postos, sem que isso signifique realmente um rompimento com estas. Por outro lado, ao compreenderem essa condição, os sujeitos irão valer-se da repetição das condições impostas, para parafrasear a própria vida, fazendo do mesmo algo diferente.

PALAVRAS-CHAVE: Análise de Discurso, Legião Urbana, Juventude.

ABSTRACT

This study intend to comprehend the effects of meaning produced by the songs of Brasilia band *Legião Urbana*, under the French Discourse Analysis scope, considering the discursive production conditions in the constitution of young people and youth. Thus, it has like a started point a sample of the production of *Legião Urbana* band about three works of them during three years: *Legião Urbana* (1985), *Dois* (Two) (1986), *Que País É Esse?* (What country is this?) 1978/1987 (1987), which contains individual and/or collective songs composed by Renato Russo, in the period of *Aborto Elétrico* band (1978-1982) and his single *Trovador Solitário* (Lonely Troubadour) (1982). This research is based on theoretical and methodological framework of Discourse Analysis, as like in Pêcheux's studies (1990, 1997, 2009) and brazilian researches like Orlandi (1997, 2004, 2005, 2007, 2008, 2012); Mariani (2003, 2008); Nunes (2006) Rodriguez-Alcalá (2011), which enabled to check the discursive functioning present in said of linguistic materiality in the songs, like the unsaid, that is on the perspective of founding silence, possibility of saying and silence local, silencing, of the censorship in the period in question; and others discursive materialities, as the nonverbal corresponds to the sonority. So that the frequently references about the thought and the life story of Renato Russo, the bandleader happens because the existing literature about the band and your beginning have him like the main interlocutor. The stories about Renato and his band are blending into. So, the 32 songs were subdivided into three albums in five thematic units, presenting the youth interrelationships subject built on three levels: individual, social and institutional. Finally, we note that first constituted youth was corresponding to young upper-middle class, located in a space that allowed many gaps, even between repression of the dictatorship, and, allies with own comprehend that had and still remains, the that these subjects are still in formation, whatever the FD, allowing to have speeches with divergent positions of existing, without it really meant a break up with these. On the other hand, when this condition is comprehend, the subjects appropriated of the repetition of the imposed conditions, to paraphrase his own life, doing of the same something different.

KEYWORDS: Discourse Analysis, *Legião Urbana* band, Youth.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 HISTÓRICO E CONCEITOS BASILARES DA ANÁLISE DO DISCURSO	19
2.1 TEORIAS E CAMINHOS ATÉ A ANÁLISE DO DISCURSO	19
2.2 FUNDAMENTOS DA ANÁLISE DO DISCURSO: LINGUÍSTICA, MATERIALISMO HISTÓRICO E PSICANÁLISE.....	29
2.2.1 Conceitos da Análise de Discurso.....	41
2.3 COLOCANDO MARGENS PARA O PERCURSO	48
3 CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO.....	61
3.1 JUVENTUDE(S)	62
3.2 BRASÍLIA DA LEGIÃO	75
3.3 CANÇÕES DE ROCK	83
4 CANÇÕES EM FUNCIONAMENTO	91
4.1 MAIS DO MESMO!.....	99
4.1.1 (Des)conforto de ser/estar no mundo.....	114
4.1.2 Relacionamentos, (des)encontros sentimentais	126
4.1.3 Narrativas Juvenis.....	135
4.1.4 A Cidade, o Trabalho e as Exigências.....	143
4.1.5 O peso das Instituições	151
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	162
REFERÊNCIAS.....	169

1 INTRODUÇÃO

O rock tem sido uma presença constante em minha vida. Desde a adolescência, quando ouvia bandas nacionais e internacionais e imaginava-me também ser um artista de sucesso, ou sozinho, de posse de uma guitarra ou uma bateria imaginária, fazia meu próprio show, até quando juntamente com outros adolescentes íamos a alguns shows ou participávamos de festas e eventos, onde o rock juntamente com outros ritmos animavam as baladas.

Como muitos na época, sonhava em fazer parte de uma banda. Sucesso?!, Artista?! Quem dera. Tive então a oportunidade de acompanhar o surgimento de uma dessas bandas de garagem, quando alguns colegas reuniram-se ainda no período escolar, para começar a ensaiar e a tocar e a se apresentar nos barzinhos da cidade. Quanto a mim, nunca efetivei o aprendizado de nenhum instrumento musical; tinha apenas certa habilidade com as palavras, o que me levou a colaborar com a parte poética, ao escrever uma das letras. Poesias de um tempo distante. Banda Adheriva de Laranjeiras do Sul: mais um projeto jovem independente, com um CD gravado, que se foi, mergulhado neste vasto universo musical.

Segui meu caminho, mas o rock permaneceu. Ao optar por aprofundar-me nos caminhos dos estudos da Linguagem, reencontro as canções de rock em uma perspectiva ainda maior. Analisando-as a partir da trilha proposta pela Análise de Discurso de linha francesa (doravante, AD) e seu instrumental teórico-metodológico, busco compreender o seu funcionamento, em relação ao discurso, aos sujeitos, aos sentidos, às condições de produção, para chegar aos efeitos de sentido possíveis. Esta teoria foi preconizada por Michel Pêcheux e a uso para investigar as canções da banda Legião Urbana presentes nos três primeiros trabalhos lançados Legião Urbana (1985), Dois (1986), Que País é Este? 1978-1987 (1987). Nestes discos, está presente também, em grande medida, o espólio das canções de outra banda de que Renato Russo, também líder, participava: Aborto Elétrico (1978-1982). Busco, então, refletir sobre o funcionamento discursivo das canções para a produção de efeitos de sentido na/da juventude, suas condições de produção e o processo de identificação dentre outros conceitos caros à AD presentes nos trabalhos de Pêcheux (1990, 1997, 2009), Orlandi (1997, 2004, 2005, 2007, 2008, 2012), Mariani (2003), Nunes (2006) e Rodriguez-Alcalá (2011).

Ressalvo a presença constante de referências ao pensamento e à história de vida de Renato Russo, Renato Manfredini Jr., o líder da banda, visto que a literatura existente sobre a banda e seus primórdios tem nele seu principal interlocutor. As histórias de Renato e da banda misturam-se, fundem-se. Há outros detalhes, não menos importantes para isso: as composições, ou são de sua autoria ou foram feitas com a sua participação; ao término do Aborto Elétrico, buscou a criação de uma nova banda, dando-lhe nome e identidade, já com repertório inicial pronto; por ser o mentor da banda e possuir diferença etária sobre os demais (alguns poucos anos mais velho), tem poder decisório e traz consigo a experiência do período em que se apresentou sozinho, em que intitulava-se Trovador Solitário.

Nessa perspectiva, será analisado em que medida o discurso constituído através do estilo musical rock destas canções insere-se, dialoga e confronta a rede significativa existente no momento em que o Brasil vivenciava o final da ditadura militar, ainda sobre os efeitos da interdição discursiva imposta pela censura, mas vislumbrava a abertura política e a democratização em seu horizonte, e como, a partir disso, funcionavam os discursos na constituição do imaginário da/sobre a juventude, recuperando além do Dito, em seus limites e fronteiras junto ao silêncio constitutivo e local, o Não-Dito. Assim, toca-se a constituição destes sujeitos, instados a significar nessas canções, em um confronto com as delimitações e as concepções institucionalizadas presentes em dicionários da época sobre a sua própria existência.

O Brasil estava atravessando o período da Ditadura Militar (1964-1984) e havia sinais da “lenta e gradual”¹ reabertura política proposta pelos militares e do avanço dos movimentos de retomada da democracia, preconizado pelo Diretas Já. Apesar de uma eleição de 1985 ter sido indireta, o país voltou a ter um governante civil e estabeleceu-se um período Constituinte, que culminou com a elaboração de uma nova constituição em 1988. Todo esse período foi marcado por confrontos e embates político-ideológicos, explícitos e implícitos. Estas são condições de produção para o surgimento das canções.

¹ Expressão atribuída ao general Ernesto Geisel, quando em seu governo 1974-1979, diz ter iniciado um processo lento, gradual e seguro para a reabertura política. Foram ainda dez longos anos.

Por uma questão de terminologia, o *corpus* será composto de canções². São manifestações artísticas sonoras e escritas que não podem/devem ser dissociadas, sob pena de perdermos parte das suas possibilidades de significação, tanto em relação aos compositores, quanto em relação ao público fruidor destas mesmas canções. É importante frisar que há a existência de composições musicais instrumentais, que são percebidas somente através de sua sonoridade e que significam também nos sujeitos.

Para tanto, organizo a pesquisa em três capítulos. O primeiro é intitulado Histórico e Conceitos Basilares da Análise do Discurso e faz o percurso teórico trilhado inicialmente por Pêcheux para a delimitação do objeto da AD: o discurso. A década de 1960 na França, em suas transformações e embates sociais, políticos e teóricos possibilitou as condições necessárias para que isso ocorresse. Michel Pêcheux dá início à AD no final década de 1960, coincidindo com o auge do estruturalismo que pautava até então os estudos científicos.

De acordo com Ferreira (2003), do ponto de vista político, a AD nasce na perspectiva de uma intervenção, de uma ação transformadora, que visa a combater o excessivo formalismo linguístico então vigente. A AD busca desautomatizar a relação com a linguagem, assumindo uma relação crítica com a linguística (FERREIRA, 2003, p. 40). Ela irá articular diversas áreas das ciências humanas, a linguística, o materialismo histórico e a psicanálise, constituindo-se em uma disciplina de entremeio (ORLANDI, 1997), visto que o seu objeto discursivo constitui-se de materialidade linguística e histórica, simultaneamente.

A AD irá trabalhar com a língua da ordem material, da opacidade, da possibilidade do discurso outro, do equívoco e da historicidade inscrita nela, rompendo de vez com o corte saussureano de língua/fala, movendo-se para um novo terreno língua/discurso e promovendo a ruptura com a linguística e com as ciências sociais, positivistas, que tratavam a língua e o sujeito enquanto estáveis e homogêneos.

Ao considerar como indissociável a relação entre a língua e a ideologia, Pêcheux recupera o sujeito interpelado pela ideologia proposto por Althusser, em que assujeitar-se constitui condição necessária para ser sujeito. E Ferreira (2003)

² Canção: Esta acepção será tomada enquanto música com letra. Composição musical que traz consigo uma composição escrita. “Durante a Antiguidade Greco-romana, música e poesia eram indissociáveis” (FÍUZA, 2003, p. 122). Voltaremos a essa discussão.

acrescenta que ser assujeitado significa antes de tudo ser alçado à condição de sujeito, capaz de compreender, produzir e interpretar sentidos, com a possibilidade de inserir-se no curso do discurso, enquanto sujeito deste mesmo discurso. Sujeito e efeitos de sentido atravessam os estudos preconizados por Pêcheux.

Ao tratar de um período ditatorial sob o viés da AD, uma perspectiva torna-se imprescindível: perceber o funcionamento do silêncio/silenciamento que advém do estabelecimento da censura enquanto prática institucional. Orlandi (1997) destaca que o silêncio em relação ao discurso se apresenta de duas maneiras: enquanto fundante, possibilidade de materialização dos sentidos, e silêncio local, próprio da censura imposta. Nesse sentido, há um aprisionamento do dizer imposto pela ditadura, que impôs um silenciamento a todo discurso que se contrapunha ao estabelecido pelo regime e que continuou a reverberar seus efeitos, mesmo quando já havia espaço para a livre manifestação. O sentido também atua na constituição dos sujeitos e dos sentidos. A censura, enquanto instrumento institucional, só terminou efetivamente com a promulgação da Constituição de 1988.

No segundo capítulo, intitulado Condições de Produção, trago as acepções e conceituações existentes sobre a juventude, sobre a música, em sua materialidade com processos semelhantes aos discursivos, e, além disso, sobre Brasília, enquanto espaço constitutivo dos discursos. Acrescento, ainda, a ditadura militar, com seu aparato físico-ideológico repressor atuando massivamente para assegurar o controle do regime. Entendo que estas seriam as condições de produção discursivas, que, aliadas a outras, asseguram o funcionamento discursivo das canções.

Nestas condições, os primeiros questionamentos levam a indagar que juventude é essa evocada pelas canções: seriam juventudes? Delineando os sujeitos que produzem e se constituem nas canções, bem como outros que por identificação reconhecem-se nesse imaginário, as inquietações postas em funcionamento recobririam que sujeitos? Se jovens: quais seriam as formações discursivas (FDs) em que estão inseridos? Que efeitos de sentido provocam? Quais seriam os limites e fronteiras do Dito e do Não-Dito presentes nestas canções?

Passo a passo, componho a delimitação de ser jovem e da(s) juventude(s). Antecipo aqui que a juventude abarcaria uma faixa de sujeitos que estariam localizados entre a fase da infância e a adulta. Não tenho por objetivo dar conta de todas as questões cronológicas e biológicas propostas nestas acepções. Além disso, os limites que separam cada etapa da vida dos sujeitos obedecem a ordenamentos

inerentes a cada concepção, que, em geral, não coincidem, quando postas em relação, para definir as idades em que se passa a ser criança, adolescente, jovem, adulto. Interessam, aqui, os sujeitos que, em uma determinada fase da vida (juventude), estabeleceram por meio das canções um processo de identificação, constituindo-se enquanto sujeitos destes discursos: aqueles que estariam colocando em funcionamento o que foi produzido.

Para uma delimitação, os dicionários podem ser uma opção, mas desde que considerados sob o viés discursivo, em que cada acepção traz consigo pistas em seus significados cristalizados, transparecendo as suas próprias condições de produção, pois, não havendo dissociação da língua, são afetados e moldados nos processos discursivos. As acepções representam traços dos diferentes sujeitos, mas não podem se fechar em si mesmas. São atravessadas pela ideologia e pela história. São (in)definições.

Nunes (2010) compreende o dicionário enquanto “um objeto discursivo, produzido por práticas reais em determinadas conjunturas sociais, ou seja, o dicionário é produzido sob certas condições de produção dos discursos” (NUNES, 2010, p.1-2). Isso permite visualizar os termos presentes nos dicionários em sua relação com os sujeitos e as circunstâncias em que se produziram tais acepções. Recuperam-se verbetes presentes em Aulete (1974), Fernandes (1970), Ferreira (1975) e Pires (1975):

O sentido, desse modo, não é remetido a uma origem autoral, e nem considerado como fixo ou isolado, mas sim **compreendido nas redes de significações que consistem no encontro de uma memória lexicográfica** (o universo complexo de tudo o que já foi definido) **como um espaço de atualidade** (a formulação do dicionário) (FERREIRA, 2006, p. 15, grifos nossos).

Interessam as concepções cristalizadas para os termos ‘jovem’ e ‘juventude’, que representam também o imaginário do que se espera do ser jovem no país em 1970-1980. Tais acepções mobilizam memórias discursivas, que são postas em funcionamento nas canções, na representação da(s) juventude(s) e no processo de identificação em que se constituem os sujeitos destes discursos.

Ao tratarem da(s) juventude(s) pela falta (nem criança, nem adulto), os dicionários confrontam os discursos produzidos pelos próprios sujeitos. Por serem vistos como incompletos, insatisfeitos, indecisos, ainda em formação, isso também

afetaria o simbólico, esvaziando o discurso do jovem? Tal discurso estaria próximo daquele realizado pela loucura, que pode executar qualquer discurso, que tem seus efeitos de sentido esvaziados e suspensos?

Outra condição de produção é a música: o rock'n'roll das canções. Vista a íntima relação existente nesse estilo entre a juventude e a música, para alguns, ele vai muito além da mera fruição estética existente em determinados estilos musicais; passa para a prática ao se integrar uma banda e torna-se instrumentista; passa-se para o corpo e para a estética visual. É notório que o rock'n'roll surgiu sob o mote de ser a expressão jovem da/na música, em composições feitas por e para os jovens. Juntamente com ele, cria-se toda uma estrutura estética, visual e cultural da/na sociedade.

Tal como o tratamento dado ao discurso, a música traduz e retrata a história, os sujeitos e a cultura vigente presente em diferentes realidades. Tal objeto de análise vem ganhando espaço nas pesquisas acadêmicas das mais diferentes áreas do conhecimento. As canções possuem em si toda uma estrutura que as mantém e um encadeamento sonoro que põe à mostra a sua materialidade. As partituras tentam dar conta desse sistema para que ele aconteça. Eis uma estrutura/processo semelhante ao discursivo em que os sentidos ampliam-se: o rock é discurso.

Matos (1999) ressalta que, ao mesmo tempo em que se apresenta como uma manifestação artística, o rock também apresenta aspectos da vivência cotidiana de seus produtores e ouvintes:

Assim, se o compositor capta, reproduz, explora, enfim, 'fisga' representações que circulam no cotidiano, essencialmente elementos de uma experiência social vivida, por outro lado, **o seu público pode ou assumir o papel, as ideias e os sentimentos expressos pelo compositor, ou então rejeitá-los** (MATOS, 1999, p. 32, grifos nossos)

Eis o discurso em funcionamento e os efeitos de sentidos entre locutores, que colocam, de um lado, a autoria e, de outro, o público, enquanto fruidor desses discursos. Tais processos não têm início nos sujeitos. Antes, os sujeitos é que são instados a significarem com/por eles. Como todo discurso, as canções são carregadas de sentidos e também de silêncios e tendem a constituir todo um imaginário discursivo àcerca daquilo de que elas tratam.

Ao retomar essas canções nas condições de produção do final da década de 1970 e durante a década 1980, é possível visualizar o período da ditadura militar e suas implicações na produção artística daquele momento. Há uma tênue e incipiente retomada dos direitos, permitindo que os movimentos pró-reabertura política começassem a articular-se para confrontos e embates ideológicos que se dariam. Nesse meio, a(s) juventude(s), a autodenominada “Geração Cola-Cola”, estaria engajada nesse processo histórico, no sentido de transformação e/ou manutenção das situações vigentes, enquanto “filhos da revolução”? Que revolução seria esta?

Nas canções, além do dito, considero importante também o que ficou por dizer, que foi dito de forma diferente, o não-dito, possibilidades acentuadas pelo período da interdição discursiva. O Brock³ dava sinais de que já haveria a propensão para discursos mais agressivos na indústria cultural para a situação imposta, dando vazão a discursos retidos até o momento, mas que, ao mesmo tempo, ao serem transformados em produto da indústria cultural, sofriam com suas implicações, tal como o esvaziamento do potencial demovedor comportamental crítico junto aos sujeitos.

As canções da banda Legião Urbana datam do final da década de 1970 e início dos anos 1980. É uma banda que já possuía um repertório significativo quando entra em estúdio para gravar. Algumas músicas desse repertório só viriam a ser gravadas efetivamente a partir de 1984 e lançadas já em 1985: pós-ditadura. Seria ainda efeito do período ditatorial, da censura, que impedia veicular tais composições? Já havia um contato entre o público e aquilo que estavam produzindo e a gravadora não investiria, se não houvesse propensão mercadológica para isso.

Além disso, as canções foram produzidas em um espaço que não pode ser desconsiderado: Brasília, a capital brasileira. O espaço também determina seus sujeitos, os constitui e constitui-se neles. Rodriguez-Alcalá (2011) aponta para esse terceiro elemento: sujeitos, sentidos e espaço que estabelecem entre si uma relação constitutiva, marcada pela história e pelo trabalho ideológico. Brasília acentua ainda mais a percepção que a AD tem da cidade, que rompe com a noção de espaço ‘natural’; é um espaço construído e seus sujeitos não participaram desse processo: foram colocados nele. A juventude aqui analisada possui praticamente a mesma idade de existência da cidade: uns um pouco mais, outros um pouco menos. As

³ **BRock**: Brasil Rock, Rock brasileiro. Termo cunhado pelo jornalista Arthur Dapieve.

descobertas advindas do processo de existência constituem os sujeitos, mas também o próprio espaço em questão.

Permeando essa tríade rock-juventude-Brasília, está a presença física e simbólica da ditadura militar, que deixa seus rastros nas composições musicais e revela um processo dialógico incessante que coloca a música, a juventude, o espaço e a ditadura militar em um confronto do qual busco compreender o funcionamento.

O terceiro capítulo destina-se à análise do *corpus*, utilizando o instrumental teórico-metodológico da AD para perceber o funcionamento discursivo das sequências discursivas das canções da banda. Proponho-me a analisar o funcionamento das canções enquanto discurso jovem que constrói um imaginário sobre o jovem e, ao mesmo tempo, um imaginário próprio do jovem, que se constitui como tal neste discurso, acionando as formações imaginárias que estabelecem as representações que se têm dos sujeitos no interior do processo discursivo. Põem-se em confronto os sujeitos de todas as idades e o que se espera da juventude, pelas diferentes fases da vida.

Para tanto, as canções que integram os três discos foram divididas em temáticas, por tratarem de assuntos afins: um total de 32 canções, que estão assim distribuídas: 11 no disco Legião Urbana (1985); 12 no Dois (1986) e nove que integram Que País é Este 1978/1987. O tratamento dessa maneira não é inédito. Silva Jr (2012) trabalha a obra da Legião Urbana nessa perspectiva analítica sob o viés da história. Mas busco ir além: pelo caminho da AD, visualizar o funcionamento das regularidades discursivas, percebendo-as em relação a três grandes campos intercambiáveis: individual, social e institucional.

Na perspectiva individual, da constituição dos sujeitos, estão as perspectivas de “(Des)conforto de (se) estar no mundo”, das problemáticas consigo mesmo, dos relacionamentos, “Relacionamentos, (Des)encontros sentimentais”, que tratam da relação constitutiva com o Outro, e das “Narrativas juvenis”, que sistematizam as complexas vivências dos sujeitos jovens. E em “Cidade, Trabalho e Exigências”, há o aprofundamento das relações com o social, que se constituem no espaço (do) urbano. Por fim, “O Peso das Instituições” permeia a constituição dos sujeitos em suas relações consigo mesmos e com os outros, em sociedade, instituições intrincadas em suas FDs que exercem seu poder simbólico e físico sobre os sujeitos.

Por fim, nas Considerações Finais, estão os resultados do percurso analítico realizado, considerando as possibilidades de desdobramentos e pontos que

permanecem em aberto, afinal, não há como fechar todas as portas. O discurso é sempre plural. Constatamos que as canções mobilizaram diferentes efeitos de sentidos que constituem os sujeitos jovens enquanto parte desse discurso. Inicialmente, são os sujeitos jovens, inseridos em Brasília, em meio à ditadura militar que irão produzir essas canções. Para tanto, as condições de produção disponíveis, de pertencerem às classes média e alta, lhes permitem consumir o rock'n'roll em toda a sua potencialidade, musical e estética, e podem também já constituírem-se músicos e produzirem sua própria sonoridade. Quando a indústria cultural percebe essa tendência, apressa-se em cooptar representantes brasileiros, para utilizar-se desse mercado. Mas, como se percebe, a inserção é aceita e também é questionada: as canções retratam o percurso jovem para constituir-se enquanto sujeito jovem.

Esse processo passou justamente por questionar a reprodução imposta, mobilizando efeitos de sentido, que permitissem agora, a jovens de diferentes FDs, questionar(em) as suas próprias bases, como a própria FD lhes permite, ao compreendê-los, ainda em formação. Em aberto, permanecem os efeitos de sentido advindos das regravações e alterações posteriores aos três discos analisados, que, em estúdio ou nos shows, foram apresentadas e a relação desta enunciação durante os shows.

2 HISTÓRICO E CONCEITOS BASILARES DA ANÁLISE DO DISCURSO

2.1 TEORIAS E CAMINHOS ATÉ A ANÁLISE DO DISCURSO

Existem alguns objetos de pesquisa que não se escolhem; o pesquisador é que é escolhido por ele. Foi assim que, de repente, as canções da banda Legião Urbana foram se agigantando diante de mim. Mas, depois de definido o objeto de pesquisa, faz-se necessário escolher qual é o caminho que se pretende trilhar para dialogar com ele. Esse percurso é delimitado pelo referencial teórico e a metodologia de trabalho, que irá colocar as margens necessárias para que o trabalho atinja os possíveis resultados pretendidos. É assim que, ao entrar em contato com caminhos diferentes, um mesmo objeto pode apresentar diferentes resultados de análise.

Opto aqui por seguir a trilha proposta a partir na década de 1960 pelo francês Michel Pêcheux: a AD. Esta disciplina surgiu preocupada com os problemas ligados ao discurso frente à linguística, à constituição do sentido e ao próprio sujeito em sua relação direta com a História e com a Ideologia, atravessadas por traços do Inconsciente. Ela se organizou na relação da língua com a exterioridade e com diferentes fatores que constituem as condições de produção para os discursos, determinando-lhes.

A França, da década de 1960, ficou marcada por inúmeras transformações e embates sociais, políticos e teóricos. Entender essa conjuntura permite que se avance na compreensão de como Pêcheux e seu grupo dialogaram com diversos campos teóricos, para então lançar as bases do seu próprio campo e no seu interior o objeto de pesquisa a ser investigado. Sua formação inicial filosófica não o impediu de refletir intensamente sobre a linguística. Ao contrário, o ajudou a pensar no funcionamento da história e da linguagem: propôs em 1969 uma obra que continha o seu instrumento de análise, a Análise Automática do Discurso (AAD-69), que provocou uma ruptura com a forma vigente, à época, de pensar a leitura e os sentidos que advêm do discurso.

As condições de produção dessa abordagem teórico-metodológica perpassam diversas teorias que foram confrontadas por Pêcheux e muitos de seus conceitos foram reterritorializados na constituição da AD. Os principais teóricos e temas em voga no início da década de 1960 na linguística francesa eram “Saussure e o estruturalismo; Chomsky e a Gramática Gerativa Transformacional (GGT); Harris e o distribucionalismo; Jakobson e a esquema da comunicação; Benveniste e a

enunciação e Culioli e o cognitivismo” (GADET; HAK, 1997, p.39). É no confronto heterogêneo destas referências que Pêcheux delimitou sua proposta.

Em cada abordagem, ele trilha caminhos que, se confrontados, podem ser considerados contraditórios. O trabalho de Pêcheux é questionar pontos determinados em cada uma delas para construir o seu próprio campo teórico, trazendo para este campo aquilo que julga ser necessário, em outra perspectiva: ele reterritorializa conceitos. É o que acontece, por exemplo, com a constituição do sentido e o que se necessita para se chegar a ele: processos diferenciados em cada teoria. Orlandi (2012) aponta em que bases esses questionamentos aconteceram:

Nos anos de 1960, na França, mas também em muitos outros lugares, as referências teóricas e políticas, se reúnem em torno do **estruturalismo filosófico, da questão da ideologia e da leitura dos discursos** (M. PÉCHEUX et al, 1982). Esta é a conjuntura teórico-política (ORLANDI, 2012, p. 13-14, grifos nossos)

Com isso, conforme destaca a autora, visava-se superar as diversas formas de evidência empírica da leitura. O momento político da época é bastante tenso no mundo todo e irá desembocar em maio de 1968, com a crítica à ideologia operária e ao modo como a URSS conduz com mão forte a burocracia do Estado, desfazendo o sonho da internacional comunista. O Partido Comunista francês, assim como a esquerda, é questionado e se questiona. Os sentidos explodem para todo lado. Confrontam-se a língua e a ideologia (ORLANDI, 2012, p. 14)

Para expor esse processo, julgo necessário ir apresentando cada um dos teóricos/teorias elencados, já confrontando com os deslocamentos propostos por Pêcheux. Dessa maneira busco reconstruir a conjuntura teórica em que ele estava imerso, verificando seus movimentos para modificá-la.

Início esse percurso em Ferdinand de Saussure, visto ser considerado o precursor da linguística moderna, ao delimitar o objeto de estudo da Linguística, quesito imprescindível para a elevação desta área do conhecimento ao status de ciência. Rodrigues (2008) destaca que, para as ciências naturais, o objeto era facilmente percebido pelos sentidos; assim sendo o positivismo lógico e empirista já eram suficientes. Mas, para estudar os fatos de linguagem, não bastavam os sentidos, para que se determinasse com a precisão necessária tal objeto. Saussure percebeu esse problema e se dispôs a enfrentá-lo:

Saussure se dispõe a uma **longa análise teórico-abstrata dos fatos de linguagem** com o intuito determinado de **definir um objeto que viabilizasse o estudo científico** desses fatos. É nesse percurso que, através da conceituação, conseguiu isolar, isto é, distinguir o **objeto língua** dos demais fatos de linguagem (RODRIGUES, 2008, p.9, grifos nossos).

Saussure percebeu que a linguagem por ser multifacetada não podia ser tomada enquanto objeto; era necessário encontrar algo que pudesse ser tomado enquanto unidade estruturada e homogênea: na dicotomia língua/fala, isolou a língua, que em seu entendimento “é um todo por si e um princípio de classificação” (SAUSSURE, 2006, p.17); e complementa:

Para atribuir à língua o primeiro lugar no estudo da linguagem, pode-se, enfim, fazer valer o argumento de que a faculdade – natural ou não – de articular palavras não se exerce senão com a ajuda de instrumento criado e fornecido pela coletividade; não é, então, ilusório dizer que **a língua faz a unidade da linguagem** (SAUSSURE, 2006, p.18, grifos nossos).

A língua em Saussure é social e psíquica e é um sistema passível de ser analisado, enquanto a fala é aquilo que escapa a este sistema, é individual e não pode ser sistematizada: “a Linguística tem por único e verdadeiro objeto a língua, considerada em si mesma e por si mesma” (SAUSSURE, 2006, p. 271).

Ao criar tal delimitação, estabeleceu também que a língua é composta por um sistema de signos. É no signo linguístico que se encontra outra dicotomia imprescindível aos estudos de Saussure: significado/significante. É nesse ponto que se encontra o trabalho com a definição dos sentidos advindos do uso da língua:

O **signo** linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas um **conceito e uma imagem acústica**. Esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos (SAUSSURE, 2006, p. 80, grifos nossos).

Acrescentou ainda que o signo é uma entidade psíquica de duas faces que estão intimamente unidas e que uma reclama a outra. Tem-se, então, que a língua é o instrumento por onde o pensamento toma forma através do sistema de signos. Os signos se articulam em rede e em oposição e adquirem valor na relação que estabelecem no interior do sistema diante dos outros signos e significam.

Constituem-se assim dois planos para a interpretação do signo: vertical, sobre si mesmo, na dicotomia significante/significado, e horizontal, na relação com outros signos com valores semelhantes.

Essa corrente estruturalista de Saussure mantinha-se forte na década de 1960 na França, influenciando os estudos na área da linguagem, com as dicotomias língua/fala, significado/significante, sincronia/diacronia, dentre outras. Seja para reafirmá-las, seja para criticá-las, moviam os estudos, dada a profundidade da ruptura epistemológica causada.

Gadet e Hak (1997) percebem a leitura atenta de Saussure feita por Pêcheux presente na elaboração da AAD-69, destacando a passagem do interesse com respeito à concepção geral de língua da função para o funcionamento das línguas:

Ele [Pêcheux] **tira proveito do fundamento do deslocamento saussuriano**, ao reconhecer o traço fundamental sobre o qual repousa a linguística moderna a partir de Saussure: **a língua é um sistema** (GADET; HAK, 1997, p.42, grifos nossos).

Pêcheux constatou que a oposição língua/fala não daria conta da problemática imposta pela noção discursiva, pois não é pela diluição da oposição que ele vai procurar resolver o problema, mas por meio de uma reflexão sobre o polo da oposição menos desenvolvido por Saussure: a fala, além de poder através de Saussure estabelecer reflexões acerca do 'efeito metafórico' (GADET; HAK, 1997, p.42).

Até os estudos de Saussure e o Curso de Linguística Geral, estudar uma língua era, em sua maioria, estudar os textos pertencentes a ela. Confrontavam-se questões advindas da prática escolar chamada compreensão de texto e da atividade do gramático (normativo ou descritivo):

Perguntávamos ao mesmo tempo: **'De que fala este texto?'**, **'Quais são as 'ideias' principais contidas neste texto?'** e **'Este texto está em conformidade com as normas da língua na qual ele se apresenta?'**, ou então **'Quais são as normas próprias a este texto?'** (PÊCHEUX, [1969], p. 61, grifos nossos).

Pêcheux ressalta que Saussure provoca uma ruptura entre a prática e a teoria da linguagem: a partir do momento em que a língua deve ser pensada como um *sistema*, deixa de ser compreendida como tendo a *função* de exprimir sentido; ela

torna-se um objeto do qual uma ciência pode descrever o *funcionamento* (PÊCHEUX, [1969], p. 62, grifos do autor). Dessa forma, não é o 'texto', mas a 'língua' que funciona, que dispõe de elementos que se combinam e se regulam, em dimensão menor que o texto. Reforça que, sobre a oposição entre língua e fala, "mesmo que explicitamente ele não o tenha desejado, é um fato que esta oposição autoriza a reaparição triunfal do sujeito falante como subjetividade em ato" (PÊCHEUX [1969], p.71).

Com relação a Chomsky e à gramática gerativa transformacional (GGT), proposta inicialmente na obra Estruturas Sintáticas de 1957, é importante considerar a reviravolta ocasionada nos estudos linguísticos no mundo todo: ao trazer críticas ao distribucionalismo americano, sistema que visava fazer descrição gramatical mecanicamente, de maneira automática, ele introduz transformações significativas na maneira de fazer a descrição sintática. Há nesse momento um retorno ao homem, colocando a visão de língua como algo imanente a este, "concebida nos crivos de uma noção internalista-biológica, como órgão biológico da linguagem" (FERREIRA-ROSA, 2012, p.12).

Segundo Dascal e Borges Neto (1991), a Gramática Gerativa de Chomsky ignora o contexto concreto em que o enunciado (o conjunto das palavras) ocorreu e concentra-se apenas nele. Entende o enunciado como uma estrutura superficial a qual se associam, por meio de um conjunto de regras, estruturas mais abstratas (Estrutura-P, Estrutura-S e Forma Lógica) que categorizam as partes da estrutura superficial e estabelecem relações entre elas. Acrescentam ainda:

A estrutura superficial é entendida como epifenomenal, ou seja, como uma manifestação sem importância teórica de um aspecto mais importante - mais central - da linguagem: a gramática inscrita na mente dos falantes. Na verdade, a **Gramática Gerativa só vai se ocupar do conjunto de regras e de princípios** (com destaque para os universais) que permite que os falantes gerem sentenças de sua língua (DASCAL; BORGES NETO, 1991, p. 20, grifos nossos).

Exclui-se a exterioridade e a heterogeneidade, pressupondo um falante ideal que desempenha criativamente o sistema linguístico, por ser predisposto e dotado geneticamente para o uso da linguagem. É um ser ideal e centrado, de onde emanam o sentido e os fatos relativos à língua.

Por isso, diante da teoria de Chomsky, o embate é direto, o que faz com que Pêcheux busque caminhos para resistir ao gerativismo:

Parece quando se lê MP, que, na marcha triunfal da ‘ciência linguística’, **Chomsky tira proveito de Jakobson ao integrar em sua teoria a frase e uma criatividade não-subjetiva da língua.** Ele passa, na AAD-69, algo do entusiasmo que certos linguistas puderam sentir com a eclosão da ‘revolução chomskyana’ (GADET; HAK, p.42-43, grifos nossos).

Pêcheux percebeu que essa revolução proporcionou bem mais reflexões do que propriamente soluções; antes, permitiu-lhe fugir da possibilidade de construir seu mecanismo de análise baseado na gramática gerativa. Ressalte-se que a teoria de Chomsky é chamada de gramática e se dá no âmbito da sintaxe; é gerativa, devido à característica de se gerar, a partir de um número limitado de regras, um número infinito de sequências. Essa gramática é, ao mesmo tempo, um modelo psicológico que se dá a partir da atividade do falante e um instrumento de produção de sequências. Na proposta da AD, Pêcheux buscou desconstruir essa unidade do ser ideal, que deixa ainda o sujeito de fora dos processos de constituição dos fatos referentes à linguagem.

Zellig Harris foi professor de Noam Chomsky e ficou conhecido por seus trabalhos distribucionalistas. É interessante acrescentar que, segundo Faraco (2003), foi ele o primeiro a se utilizar da expressão ‘Discourse analysis’ – que pode ser traduzida indistintamente por Análise do Discurso ou Análise de Discurso (FARACO, 2003, p. 247). Sobre o artigo que contém tal expressão, acrescenta:

Esse artigo foi publicado no número 28 da revista *Language*, em 1952. Foi reimpresso no livro editado por Fodor e Katz – *The structure of language* – em 1964 e teve uma tradução francesa publicada na revista *Langage* número 13, em 1969.

Essa tradução francesa decorre do interesse de M. Pêcheux pela proposta de Harris ao tempo em que lançava seu projeto de um tratamento automático da superfície textual (FARACO, 2003, p. 247, grifos nossos).

Harris conceitua discurso apresentando para este termo dois sentidos complementares: “discurso é o linguístico que ultrapassa os limites da sentença e discurso é o conglomerado não arbitrário de sentenças” (FARACO, 2003, p. 248).

O **primeiro sentido** – a ideia de um nível superior à sentença – se justifica pelo próprio envolvimento de Harris com uma **linguística de níveis**; o **segundo atribui a esse nível superior uma organização**, o que, por si, dá sustentação à proposta de uma análise (FARACO, 2003, p.248, grifos nossos).

O seu método teria por objetivo estabelecer padrões de recorrência que, mesmo não se sabendo qual o conteúdo do texto, permitiria descobrir de que maneira se estaria dizendo. O sentido advém destas relações, onde o sujeito não está presente. A AD, em seus primórdios na obra AAD-69, recuperou elementos distribucionalistas de Harris, dívida que somente anos mais tarde Pêcheux reconheceria:

De fato, parece-nos que Harris não apenas fornece alguns procedimentos de análise; **ele inspira o estabelecimento de todo o dispositivo da AAD**. No registro da superfície discursiva, que constitui propriamente a fase de análise linguística, a proximidade com Harris é muito grande: **redução do texto a enunciados elementares que lembram a frase ‘núcleo’ de Harris, recurso às transformações** (técnica gramatical essencial no método de Harris), **busca, através dessas operações, de uma regularização ótima do discurso**, com vistas à constituição dos domínios semânticos (GADET; HAK, 1997, p. 44, grifos nossos).

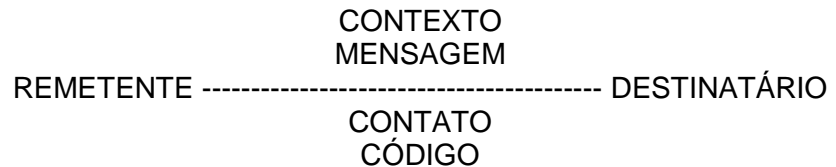
A questão em torno da paráfrase desenvolvida por Pêcheux também advém desse contato, por estar baseada na oposição entre transformação incremental e transformação parafrástica introduzidas por Harris.

Outro teórico presente na década de 1960 na França é Roman Jakobson, linguista russo, que se faz presente em diversas áreas do conhecimento. Em linguística, contribuiu para o estabelecimento das funções da linguagem e de um esquema da comunicação, dentre outras reflexões teóricas. Esse esquema foi composto em relação às funções que a linguagem pode assumir no processo comunicativo.

Jakobson apresentou seu esquema considerando os fatores que constituem o processo linguístico e o ato de comunicação verbal: o Remetente, que envia uma Mensagem ao Destinatário; para ser eficaz, requer um Contexto a que se refere, passível de ser compreendido pelo destinatário, sendo verbal ou suscetível de verbalização; um Código total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário; e, finalmente, um Contato, canal físico e uma conexão psicológica entre

o remetente e o destinatário, que os capacite a ambos entrarem e permanecerem em comunicação (JAKOBSON, 2005, p.122-123). Estrutura-se da seguinte maneira:

Todos estes fatores inalienavelmente envolvidos na comunicação verbal podem ser esquematizados como segue:



Cada um desses seis fatores determina uma diferente função da linguagem (JAKOBSON, 2005, p.122-123, grifos nossos).

Nesse sistema, remetente e destinatário são indivíduos, unos, detentores do controle do processo de comunicação. O sentido se dá através da sua interação, bastando-lhes codificar e decodificar a mensagem enviada.

Foi com a obra de Jakobson que Pêcheux conseguiu elementos para sua reflexão teórica e instrumentos para realizar a análise linguística. Mas, devido a suas posições antissubjetivas, primeiramente, citou-o contrariamente: Pêcheux recusa que, dos fonemas ao discurso, passa-se (*gradatim*) do sistema necessário à contingência da liberdade e de que se tenha necessidade de regras combinatórias cada vez mais poderosas (GADET; HAK, 1997, p. 45). Questionou-se a perspectiva da fala, que apareceu como um caminho da liberdade humana, e uma passagem da necessidade do sistema à contingência da liberdade. Ao reterritorializar o esquema comunicacional de Jakobson, mostrou a fluidez da produção de sentido diante desse sistema. As condições de produção do discurso são postas em relação a essa sistematização.

No esquema comunicacional da AAD-69, atribui-se a cada elemento outras perspectivas dentro do processo discursivo. Com relação à mensagem, optou por discurso, “que implica que não se trata necessariamente de uma transmissão de informação entre A e B, mas, de modo mais geral, de um ‘efeito de sentidos’ entre os pontos A e B” (PÊCHEUX, [1969], p. 82). Remetente e Destinatário não são mais entendidos enquanto organismos humanos individuais como na proposta de Jakobson, mas são posicionamentos constituídos historicamente, ‘formações imaginárias’, onde os sujeitos ocupam lugares determinados no interior da estrutura

de uma formação social, o sentido não pré-existe à enunciação e os efeitos de sentido resultam do processo discursivo entre os sujeitos.

O que funciona nos processos discursivos é uma série de **formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a si e ao outro**, a imagem que eles se fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro. Se assim ocorre, existem nos mecanismos de qualquer formação social **regras de projeção**, que estabelecem as **relações entre as situações** (objetivamente definíveis) e as **posições** (representações dessas situações) (PÊCHEUX, [1969], p.82, grifos nossos)

Nessa articulação, os sujeitos inserem-se enquanto parte do processo, significando(-se) a partir das condições de produção que estão disponíveis, desautomatizando a relação existente entre o discurso e aquilo que este representava, que se mostra permeado por regras das quais não detêm o controle.

Convém agora acrescentar que o ‘referente’ ([...], o ‘contexto’, a ‘situação’ na qual aparece o discurso) **pertence igualmente às condições de produção**. Sublinhemos mais uma vez que se trata de um **objeto imaginário** (a saber, o ponto de vista do sujeito) e **não da realidade** física (PÊCHEUX, [1969], p. 83, grifos nossos).

Em Jakobson, foi possível a Pêcheux encontrar aberturas ou proposições para ampliar os limites da linguística, mesmo permanecendo no quadro do estruturalismo (GADET; HAK, 1997, p. 45). Ao retomar a proposição de que na unidade da língua existe "um sistema de subcódigos em comunicação recíproca", lançam-se as bases para compreender a variação discursiva na invariância da língua; mais tarde, tais subcódigos foram percebidos pela AD enquanto formações discursivas diferentes no interior de um mesmo discurso.

Benveniste traz consigo a enunciação. Émile Benveniste, linguista naturalizado francês, possibilitou novos horizontes para os estudos linguísticos, propondo uma teoria subjetiva da linguagem centrada na enunciação:

A enunciação é colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização. [...] A relação do locutor com a língua determina os caracteres linguísticos da enunciação. Deve-se **considerá-la como o fato do locutor**, que toma a língua por instrumento, e nos caracteres linguísticos que marcam esta relação (BENVENISTE, 1989, p. 82, grifos nossos)

É o locutor, segundo Benveniste, que coloca a língua em funcionamento, centralizando em si e na relação direta com a enunciação a produção de sentidos, a partir de uma decisão consciente que permitiria escolher os termos e controlar os sentidos advindos nessa enunciação:

A língua somente significa quando seu aparelho formal da enunciação (eu-tu-aqui-agora) **é apropriado por um locutor que enuncia sua posição de locutor**, implantando um outro perante si, em um dado espaço e um dado tempo (FERREIRA-ROSA, 2012, p. 14, grifos nossos)

Há um avanço significativo nos estudos linguísticos, quando Benveniste traz à baila a presença do sujeito em relação com a língua, na sua teoria enunciativa, numa perspectiva de entrelaçamento entre a situação, o sentido e o sujeito, considerando elementos da enunciação, mas que ainda mantém o sujeito enquanto origem de seus enunciados.

Em ADD-69, Pêcheux ainda relega um papel secundário à enunciação. Mais tarde, ele dirá que “a AAD-69 tinha sido ‘opaca’ aos fenômenos da enunciação” (GADET; HAK, 1997, p.45). Tal fato talvez tenha se dado porque Pêcheux ainda via Benveniste como o linguista da subjetividade. Por estar estruturando uma teoria não-subjetiva para o estudo da língua, parecia-lhe um retorno do sujeito psicológico nos estudos da linguagem, o que seria um retrocesso diante da cena teórica em que Saussure e o estruturalismo o haviam banido de seus estudos. Pêcheux, na busca por definições do sentido e de sujeito, questionou essa concepção de locutor, centro e fonte do dizer, em que ao seu redor toda significação é construída, justamente por não considerar os outros elementos da exterioridade.

Acrescente-se, enfim, o contato com o trabalho do contemporâneo de Pêcheux, Culioli, com quem posteriormente produziu trabalhos em conjunto sobre a questão dos determinantes⁴. Antonie Culioli, linguista francês, trabalhou questões da enunciação e questões relativas à informática e sua aplicação nos estudos linguísticos, articulação pela qual Pêcheux mostrava ter um apreço especial.

⁴ CULIOLI, Antoine; FUCHS, Catherine; PÊCHEUX, Michel. Considerações teóricas a propósito do tratamento formal da linguagem. Dunod, 1970. A primeira parte da obra reproduzia o artigo de Culioli, aparecido no *Cahiers pour l'analyse* número 9 (1968), *A formalização em linguística* e propunha, neste texto, notas dirigidas por Culioli, Fuchs, Pêcheux; a segunda parte, de Fuchs e Pêcheux, era uma tentativa de aplicação: *Lexis e metalexis: o problema dos determinantes*. O segundo texto trabalha, em um quadro culioliano, as operações que destinam seu valor aos determinantes (extração, flechagem, percurso). Ele aborda a questão dos *dois tipos de relativas*, uma questão central para a reflexão sobre o discurso (MALDIDIER, 2003, p. 27).

Em meados da década de 1960, Pêcheux também estava atento aos trabalhos do seminário de Culioli, que se desenvolviam sobre a tradução automática. “Culioli, presidente do CETA (Centro de estudos para a tradução automática de Grenoble) representa nesta época um ponto de encontro entre a linguística e a informática” (MALDIDIER, 2003, p.25). Pêcheux demonstra ao longo de sua trajetória fascínio pelos estudos sobre a informática, bem como sua aplicação na linguística; daí decorre a relação da AAD-69 com um tratamento formal da língua, não-subjetivo. Desse contato, utilizou-se do conceito de ‘lexis’, um esquema com oito lugares resultante da aplicação de uma forma (portadora de determinações e de valores modais) a uma estrutura morfossintática e da análise das determinações do nome e do verbo no enunciado.

Este era o quadro inicial dos estudos científicos presentes na França de 1960 relacionados à Linguística e às ciências da linguagem. Fora destes campos do saber, em outras áreas, encontram-se outras teorias que serão essenciais à constituição do campo da AD. Pêcheux desloca o campo da Linguística para dialogar com o Materialismo Histórico e com a Psicanálise, para elaborar sua teoria.

2.2 FUNDAMENTOS DA ANÁLISE DO DISCURSO: LINGUÍSTICA, MATERIALISMO HISTÓRICO E PSICANÁLISE.

O que se percebe na constituição das bases que dão sustentação à AD proposta por Michel Pêcheux é que, diante da diversidade de abordagens para com a linguagem, a tendência que ainda se mantinha no contexto acadêmico francês da década de 1960 é o Estruturalismo advindo de Saussure. É sensível também que a sua formação inicial enquanto filósofo o leva a pensar e teorizar além do campo linguístico, mas isso não significa que se trate apenas da formulação de um tratado filosófico. Seus estudos e apontamentos lançaram bases em um campo de estudos ainda inexplorado, na injunção de diferentes campos do saber, constituindo-se em seu entremeio. Dada sua ligação teórica com os estudos marxistas, tem um interesse político em seus estudos científicos; por isso, centraliza-se na Linguística, visto que compreende o discurso também como instrumento da prática política.

Para além das bases linguísticas, Pêcheux utilizou-se de outros campos teóricos, estabelecendo-se sempre nas margens. Dialogou incessantemente com a Linguística, bem como com o materialismo histórico, pautado na leitura de Marx

realizada por Althusser e a Psicanálise de Freud, sob a ótica de Lacan. Resignificou e reterritorializou o que lhe interessava.

A vinculação teórica a Althusser lhe permitiu um retorno ao materialismo histórico proposto por Marx, bem como à teoria psicanalítica, de Freud, sob o viés de Lacan. Em 1964, Althusser escreveu “Freud e Lacan” e “é, pois, na conjuntura teórica da qual esse artigo faz parte que se deve inscrever o que é, ou melhor, o que pode ser decifrado da relação de Michel Pêcheux com a teoria psicanalítica” (GADET; HAK, 1997, p. 48).

A obra AAD-69, diante dessas condições, traz uma nova abordagem para um novo objeto teórico: nele se ligam – pela primeira vez – todos os fios constitutivos de um objeto radicalmente novo: o discurso e acrescenta-se que este é um livro original que chocou, lançando, a sua maneira, questões fundamentais sobre os textos, a leitura e o sentido (MALDIDIER, 2003, p. 19). É um trabalho que se propõe a compor um dispositivo de leitura capaz de retirar a definição dos sentidos da subjetividade. Mais especificamente, um dispositivo ‘automático’ destinado ao uso do computador, isto é, que permitisse fazer o tratamento da leitura sob o viés da máquina, não subjetivo e sem interferência: “ele é o primeiro modelo de uma máquina de ler que arrancaria a leitura da subjetividade” (MALDIDIER, 2003, p. 21).

Pêcheux buscou constituir um dispositivo de análise que se tornasse um instrumento científico capaz de deslinearizar o discurso, encontrando enunciados fixos, após o registro da superfície discursiva e o uso do seu dispositivo. A grande ruptura deste momento, mesmo que posteriormente muito do que foi proposto na AAD-69 fosse reformulado ou superado, foi a colocação em causa do discurso enquanto objeto e isso traz diversas implicações.

Não é mais a língua fechada sobre si mesma que estará em questão, mas o discurso, que contempla a língua, dialoga com a sua exterioridade na composição dos efeitos de sentido e com o sujeito que se insere/é inserido no discurso enquanto parte constitutiva do processo. Toca-se nas condições de produção necessárias à compreensão das possibilidades do funcionamento deste ou daquele discurso.

Ao colocar o discurso enquanto objeto, paralelamente à materialidade da língua, outras formas possíveis reclamam sentidos nos sujeitos: imagéticas, sonoras e audiovisuais produzem efeitos de sentidos para os interlocutores em diferentes condições de produção. Nesta pesquisa, optei por trilhar a relação entre discurso e

canção, entendendo que ambos possuem relação semelhante com a exterioridade: são significantes que se abrem para diferentes efeitos de sentido.

Que juventude(s) estaria presente nas canções da Legião Urbana? Que efeitos de sentido são produzidos a partir das suas condições de produção? Para tanto, antecipo aqui algumas sequências discursivas⁵ (SD) que compõem o *corpus* de análise para mostrar o funcionamento de alguns dos conceitos chave da teoria, visto que esta se fundamenta em um instrumento de análise. Este compõe-se por músicas dos três primeiros discos da banda produzidos em meados da década de 1980. Friso que estas composições dialogam com as características do rock brasileiro, permeadas por suas condições de produção, resultando diferentes efeitos de sentido que foram e continuam sendo produzidos:

SD 1: Eu quis o perigo e até sangrei sozinho./Entenda - assim pude trazer você de volta prá mim,/Quando descobri que é sempre só você/Que me entende do início ao fim/E é só você que tem a cura pro meu vício/De insistir nessa saudade que eu sinto/De tudo que eu ainda não vi (LEGIÃO URBANA, 1986, faixa 11, Índios)

Nesta SD, mesmo contendo a presença de um ‘eu’ que dialoga com um ‘você’, pronomes que indicam as pessoas do discurso na visão gramatical, é imprescindível percebê-los enquanto integrantes de um processo maior em que o ‘eu’ é tomado enquanto representação de um sujeito que é inserido neste discurso e toma a palavra, mas que não pode ser considerado enquanto origem dos sentidos pretendidos. As condições de produção recolocam os sujeitos em confronto com as suas formações discursivas (FD), na constituição da imagem que fazem de si e do outro. Em “eu quis o perigo e até sangrei sozinho”, constrói-se uma SD que tanto pode estar relacionada à experiência de Renato ao cortar seus próprios pulsos, quanto a tantas situações em que os jovens vivenciam ao ousar enfrentar o desconhecido. Nesse caso, a solidão se dá mesmo estando em uma multidão: há a falta de algo que lhes complemente.

Na perspectiva gramatical, os versos foram estruturados a partir do uso do discurso direto, estabelecendo um diálogo entre interlocutores, mas é preciso ir além: é preciso saber quem são e quais são as condições de produção discursivas. Na AD, o interlocutor só pode dizer o seu dizer, por ocupar um lugar já pré-

⁵ Utiliza-se aqui a noção de sequência discursiva enquanto *sequências orais ou escritas de dimensão superior à frase* (COURTINE, 2009, p.55)

estabelecido, determinado pelas situações que as condições de produção do discurso lhe impõem e conseqüentemente determinarão os efeitos de sentido que serão produzidos.

O uso do imperativo “Entenda” deve ser lido para além da mera constatação sintática de sua função no interior das estruturas, mas que apontam relações desiguais entre os sujeitos que dialogam. Aquele que fala tenta convencer seu ouvinte daquilo que está afirmando: a presença do advérbio de modo, “assim”, que introduz toda uma sequência de enunciados que estão encadeados, é utilizado para frisar justamente tal convencimento: “pude trazer você de volta prá mim”. O interlocutor, auxiliado pelo uso da temporalidade (quando – conjunção de tempo), retoma fatos e acontecimentos que foram acontecendo até chegar a essa situação, aparentando transparência como se a concordância do ouvinte/interlocutor com o dito acontecesse de maneira direta.

Depreende-se que seja um diálogo pelo uso dos pronomes pessoais eu-você. Mas tais aspectos efetivam efeitos de sentido quando ligados às condições de produção: é nesse ponto que estão os referenciais que apontarão uma conversa amena, ou uma discussão, de um relacionamento afetivo e/ou amoroso, ou um diálogo entre um sujeito e uma entidade superior articulada a uma FD religiosa em um plano espiritual; esses elementos se encontram na exterioridade discursiva, mas expõem seu funcionamento.

A construção sonora da canção desde o início estabelece uma progressiva escalada dos tons, promovendo a expectativa em seu desenrolar do funcionamento sonoro/linguístico. Cria-se um panorama harmônico que desemboca na SD, em que ocorre uma ruptura: no ponto mais alto, alterna-se para um tom de voz quase sussurrado, em que há um processo paradoxal: há “saudade do que ainda não vi”. Esse funcionamento colocado em FDs diferentes irá colocar em questão diferentes eus e vocês: o eu e a religião, o eu e a pessoa amada, em um momento de intimidade onde o tom usado não é agressivo; é antes de tudo, acolhedor.

Mas há que se ressaltar que apenas o conhecimento das normas e regras inscritas na língua não permite afirmar se uma frase em questão é normal ou anômala, “mas sim que esta frase deve ser referida ao mecanismo discursivo específico que a tornou possível e necessária em um contexto científico dado” (PÊCHEUX, [1969], p. 73). Quer dizer que é necessário analisar a língua juntamente com a exterioridade que lhe determina: as condições de produção; estas, por sua

vez, no processo que se instaura para a determinação do discurso, contêm em si 'relações de forças', que são por vezes, antagônicas entre si: por exemplo, "em um campo político dado: o que diz, o que anuncia, promete ou denuncia não tem o mesmo estatuto conforme o lugar que ele (um deputado) ocupa" (PÊCHEUX, [1969], p. 77). O autor acrescentou ainda a existência de 'relações de sentido', antecipando o que mais tarde será explorado e denominado como 'interdiscurso':

Assim, tal discurso remete a tal outro, frente ao qual é uma resposta direta ou indireta, ou do qual ele 'orquestra' os termos principais ou anula os argumentos. Em outros termos, **o processo discursivo não tem, de direito, início: o discurso se conjuga sempre sobre um discursivo prévio**, ao qual ele atribui o papel de **matéria-prima** (PÊCHEUX, [1969], p. 77, grifos nossos)

É o *continuum* discursivo, no qual resta inserir-se em seu percurso, tornando-se sujeito. Já há um dito que dá sustentação, servindo de base para a possibilidade do dizer. Para analisá-lo, Pêcheux propôs em seu instrumental teórico e analítico um dispositivo que, posteriormente, ficaria conhecido como a máquina de leitura. Maldidier (2003) ressalta que

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 ainda por nascer**. Pode-se adivinhar que **terá a ver com uma teoria da ideologia** (o termo 'ideologia' é apenas mencionado) e, sem dúvida, com uma **teoria do inconsciente** (MALDIDIER, 2003, p. 21, grifos nossos).

Nesse momento, centralizam-se os esforços na constituição de um dispositivo analítico que não fosse apenas técnico/instrumental. Posteriormente o materialismo histórico e a psicanálise irão permitir a Pêcheux revisões no campo de trabalho da AD. O que se impõe enquanto proposta em AAD-69 foi justamente que

uma **teoria do discurso é postulada, enquanto teoria geral da produção dos efeitos de sentidos**, que **não será nem o substituto** de uma teoria da ideologia nem o de uma teoria geral da produção dos efeitos de sentidos, que não será nem o substituto de uma teoria da ideologia nem o de uma teoria do inconsciente, mas **poderá intervir no campo dessas teorias** (PÊCHEUX apud MALDIDIER, 2003, p. 21, grifos nossos).

Esta é uma teoria que intervém em diferentes campos, de onde Pêcheux apontou os nomes de Marx, Freud e Saussure, chamando-os posteriormente como a 'Tríplice Entente'. Em AAD-69, destaca Maldidier (2003), somente Saussure esteve bem presente, sendo Marx e Freud apenas evocados. É seguindo na articulação destes diferentes campos, na inter-relação entre eles, que se aprofundarão as questões sobre o sentido e o sujeito do/no discurso. Orlandi (1996) chama a AD de disciplina de entremeio justamente por essa junção das ciências humanas, linguística, materialismo histórico e a psicanálise, e também devido a esse caráter material linguístico e histórico simultâneo de seu objeto.

Pêcheux, para desenvolver a teoria materialista do discurso, juntamente com Fuchs, traçou o quadro epistemológico geral do empreendimento que pautou a fundação da AD:

Ele reside, a nosso ver, na **articulação de três regiões do conhecimento científico**:

1. o **materialismo histórico**, como teoria das formações sociais e de suas transformações, compreendida aí a teoria das ideologias;
2. a **linguística**, como teoria dos mecanismos sintáticos e dos processos de enunciação ao mesmo tempo;
3. a **teoria de discurso**, como teoria da determinação histórica dos processos semânticos.

Convém explicitar ainda que estas três regiões são, de certo modo, **atravessadas e articuladas por uma teoria da subjetividade (de natureza psicanalítica)** (PÊCHEUX; FUCHS, [1969], p. 163-164, grifos nossos).

O materialismo histórico que perpassa todo esse processo de construção teórica de Pêcheux advém de seu contato com a obra de Althusser, de quem foi aluno. Suas obras "Ler o Capital" (1965), "Notas para uma teoria geral das ideologias" (1968) e principalmente "Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado (notas a uma pesquisa)" (1970) direcionam-lhe o trabalho. Este último marca todo o trabalho na virada dos anos 70: "é ele que subentende o grande momento de Semântica e Discurso, assim como vai alimentar remorsos, quando chegar o tempo das desconstruções" (MALDIDIER, 2003, p. 33).

Então, Michel Pêcheux **rachou** de alto a baixo, com suas elaborações sobre o discurso, **tudo o que fazia voltar ao sujeito**, as práticas e as teorias que tomam o sujeito individual como moeda sonante. Ele propôs, em seu dispositivo de análise automática do discurso, **um método de leitura que faz explodir a unidade de um sujeito escritor/leitor** (MALDIDIER, 2003, p. 33, grifos nossos).

É justamente por Althusser que Pêcheux poderá explorar a questão do sujeito diante da ideologia. É de Althusser a recorrente tese presente na AD: “a ideologia interpela os indivíduos em sujeitos”. Coloca esta questão através de um paralelismo entre evidência de sentido e do sujeito:

Como todas as evidências, aí compreendidas as que fazem com que uma palavra ‘designa uma coisa’ ou ‘possua uma significação’ (logo aí compreendidas as evidências da ‘transparência’ da linguagem), **esta evidência de que você e eu somos sujeitos** – e que isso não cause problema – é um efeito ideológico elementar, **o efeito ideológico elementar** (MALDIDIER, 2003, p.34, grifos nossos).

Ressalte-se que do ponto de vista do materialismo histórico, Pêcheux trabalha a história, não como puro efeito imaginário, mas como lugar do contraditório em que se materializam os equívocos, pontos que afetam a univocidade linguística do sujeito, levando o sujeito ao encontro do real histórico (MARIANI, 2003, p.60).

É importante frisar que Althusser não é linguista e apenas tangencia a questão da linguagem em Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE). O ponto nodal de sua exposição é justamente a questão da ideologia, que, para além dos aparelhos repressivos do Estado – exércitos, tribunais, prisões –, há outras instituições que existem para a manutenção das relações de produção, utilizando-se do campo ideológico para isso. Instituições religiosas, familiares, jurídicas, informativas, escolares cumprem essa reprodução da ideologia, efetivando-se enquanto AIE.

Althusser acrescenta que “só existe ideologia pelo sujeito e para sujeitos” (ALTHUSSER, 1985, p. 93). Tal conceituação delimita uma nova categoria: a categoria de (ser) sujeito com um funcionamento específico:

A categoria de sujeito é constitutiva de toda a ideologia, mas ao mesmo tempo e imediatamente acrescentamos que a categoria de sujeito só é constitutiva de toda a ideologia, **na medida em que toda a ideologia tem por função (que a define) ‘constituir’ os indivíduos concretos em sujeitos**. É neste jogo de dupla constituição que consiste o funcionamento de toda a ideologia. (ALTHUSSER, 1985, p. 94, grifos nossos)

Estas questões serão aprofundadas por Pêcheux dentro da AD para a compreensão do funcionamento do (ser) sujeito diante da ideologia presente nas condições de produção do discurso. Se é sempre já sujeito: não há como estar fora da ideologia. Na sequência seguinte vê-se a materialização dos discursos na ideologia vigente de que são já sujeitos jovens cantores/ouvintes/leitores:

SD2: Tire suas mãos de mim/Eu não pertenço a você/Não é me dominando assim/Que você vai me entender. (LEGIÃO URBANA, 1985, Faixa 1, “Será?”)

A SD expõe nessa construção novamente questões de relacionamentos interpessoais. Para tanto, já de início, a situação remete para uma ação que estava acontecendo/já realizada de opressão. Perpassa esta situação, a ideologia de que é preciso subjugar a outrem, para que realize aquilo que se quer. Nessa perspectiva, há todo um aparato de FDs existentes, familiares, religiosas, políticas, culturais, sociais, dentre outras em voga na época, e em alguns espaços ainda vigentes, em que os relacionamentos amorosos são possessivos. Nestes, um dos parceiros busca ter o controle sobre a pessoa amada a todo o custo. Em cada FD existente esse discurso impõe-se enquanto única abordagem possível nas suas condições de produção. O indivíduo é interpelado por essa ideologia e acredita estar agindo por vontade própria.

Nesta SD por outro lado, contrariando os ditames há uma explícita resistência diante dessa condição com o parceiro/a. Põe à mostra que a situação já aconteceu, mas há o desejo expresso de que ela não se repita, de que é preciso romper com a lógica do relacionamento coisificado: não se é objeto, não é possível a posse, ‘não pertenço’, nem se ficará sob o domínio do outro.

Ao colocar essa construção nas suas condições de produção ainda na década de 1980, abrem-se outros caminhos, outros efeitos de sentido: a ditadura impunha seus efeitos: a SD remete a ‘presença’ do regime militar imposto atuando sobre a juventude. contando com todo um aparato ideológico-repressor para estabelecer-se e manter-se no poder. Por sua vez, essa pressão fazia emergir discursos contestatórios por toda a sociedade. O Brasil já enfrentava este período ditatorial, de supressão de direitos e liberdades civis desde 1964. Os militares, com apoio de setores mais conservadores da elite brasileira, tomaram o poder e

impuseram aos seus opositores forte perseguição: exílio, tortura e mesmo mortes aconteceram nesse período. Houve uma forte polarização política entre a direita e a esquerda⁶.

A direita brasileira, composta por setores mais conservadores da sociedade e grandes segmentos religiosos tradicionais, deu sustentação aos militares no poder, que, utilizando-se da ideologia do medo, mantiveram o regime imposto. A esquerda era representada pelos setores ligados aos trabalhadores, como sindicatos, movimentos sociais, culturais e estudantis, que buscavam retomar a democracia, recuperando direitos que lhes haviam sido negados.

Se, durante a revolução francesa, o “medo da igualdade, da multidão e da revolução passaria a ser o grande pesadelo da direita” (LASSANCE, 2013, s/p), na década de 1960, contando com uma grande estrutura midiática-ideológica, o medo tornou-se o escudo necessário para justificar as ações militares.

Essas construções discursivas acabaram marcando as delimitações da juventude e suas relações interpessoais neste período, ou melhor, das diferentes juventudes existentes, tendo em comum a busca pela construção da sua própria identidade. A sua incompletude, de ser em processo de crescimento e de aquisição de experiências, coloca-as em condições de produção discursivas de enfrentamento do *status quo* imposto pela ditadura.

Outro ponto que pode ser remetido a Althusser enquanto contato provocador é o seu artigo “Freud e Lacan” de 1964. Nele, faz-se uma leitura da teoria psicanalítica sob os olhos de Lacan, que busca através da linguagem compreender as questões da psicanálise. Que Pêcheux posteriormente possa ter ido à fonte, não há dúvidas, mas o fascínio que Althusser tem por Lacan tem sua parcela de contribuição às bases da teoria:

⁶ Lassance (2013) destaca que a separação entre esquerda, centro e direita nasceu exatamente da topografia revolucionária da Assembleia Nacional francesa, em 1789. Os representantes das classes convocadas à Assembleia não apenas estavam posicionados em lados diferentes, mas em alturas distintas. Os jacobinos ficavam à esquerda e também na parte mais alta do plenário, sendo por isso chamados de ‘montanhese’s; a turma do centro, moderada e constitucionalista, era ‘a planície’; à direita, os aristocratas (LASSANCE, 2013, s/p). Enquanto ideologia, a direita estaria mais voltada para a liberdade e a esquerda voltada para a igualdade. É claro que tais concepções não se resumem nisso, nem podem ser simplificadas.

Se, para tanto, o objetivo tático de Althusser fora, segundo suas próprias palavras, o de intervir filosoficamente, 'instando os membros do PCF (Partido Comunista Francês) a **reconhecerem a cientificidade da Psicanálise, da obra de Freud e da importância da interpretação lacaniana desta**', o sucesso parece ter sido bastante grande (EVANGELISTA, 1985, p.19, grifos nossos).

Ao reterritorializar elementos da psicanálise, Pêcheux agora, pautando-se em Lacan, vai construir para a AD uma teoria da subjetividade, de natureza psicanalítica, não subjetiva. Se considerado aqui o corpus de análise deste trabalho, alguns apontamentos lacanianos são significativos, dada sua ligação direta com a compreensão/fruição da música. O primado do simbólico e a teoria do significante psicanalítico se relacionam diretamente com a constituição da obra musical enquanto estrutura artístico-sonora, que não se prende a uma significação unívoca em sua execução, mas antes provoca nos ouvintes várias significações, cada qual à sua maneira.

Lacan retoma o trabalho de Saussure ressignificando diversos conceitos da Linguística, trabalho que Pêcheux desenvolve também para a constituição dos pressupostos da AD. Ferreira (2002) ressalta que Lacan descarta a concepção saussuriana de signo e elabora uma teoria do significante, provocando uma série de consequências que irão separar os campos da linguística e da psicanálise:

1. O **privilégio do significante** em detrimento do significado.
2. O **significante é puro *non sense* e não tem relação com o significado**, o que equivale a dizer que o significante não significa nada ou pode significar qualquer coisa. (...)
4. O que faz parte da própria estrutura do significante é a conexão com outros significantes formando uma cadeia: '**O significante como tal não se refere a nada, a não ser que se refira a um discurso, quer dizer, a um modo de funcionamento**, a uma utilização da linguagem como liame' [LACAN]
8. A articulação significante não se produz sozinha, **é necessário que haja um sujeito** (FERREIRA, 2002, p. 115-116, grifos nossos)

O significante é o que permite para a AD que sejam produzidos efeitos de sentido na constituição do discurso. A música, significante por natureza, também segue o mesmo caminho. A cada execução, há novas possibilidades estético-sonoras, em seus ouvintes, com uma nova oportunidade de interpretação. Posta em funcionamento, reativa vivências e reminiscências que marcaram a memória, trazendo-as novamente à tona. Tatit (1997), na perspectiva da semiótica, discorre

sobre a relação em que a canção dialoga com a oralidade e a construção sonora da melodia advinda desse dizer:

Mantendo aspectos do modo de produção oral, com seus efeitos de naturalidade e presentificação enunciativa, e assimilando, simultaneamente, as formas de conservação sonora da linguagem musical, **a canção desempenha um papel cultural privilegiado na medida em que promove continuamente a perenização do instante enunciativo.** Ela necessita das duas instâncias de apreensão para construir o seu sentido (TATIT, 1997, p.90, grifos nossos)

Nesse sentido, há uma confluência entre a materialidade da língua, escrita e oralizada, e a sonoridade que se estabelece justamente enquanto significante, implicando os sujeitos nessa discursividade a produzir(-se) sentidos, a partir das diferentes formações discursivas e das condições de produção que se impõem.

Após os estabelecimentos e consolidações diante do discurso enquanto objeto de análise, Pêcheux percebeu a necessidade de ir lapidando e aprimorando os instrumentos de análise. A maquinaria discursiva da AAD-69, fechada sobre si mesma, não dava conta de compreender completamente os processos discursivos; outros elementos precisavam ser acrescentados, principalmente relativos às contribuições da Psicanálise.

Em 1975, quando Pêcheux lança sua mais importante obra “Semântica e Discurso”⁷, realizou uma atualização da teoria, que ficou conhecida como AD2 ou segunda fase da AD. Explorou o confronto entre os campos da Semântica e do Discurso, delineando conceitos-chave para o trabalho com este último⁸.

O discurso é a figura central do livro. Ele liga todos os fios: da linguística e da história, do sujeito e da ideologia, da ciência e da política. A propósito da semântica, Michel Pêcheux utiliza a expressão ‘ponto nodal’: é ao discurso, este objeto construído, que a imagem do nó me parece melhor convir (MALDIDIER, 2003, p. 45, grifos nossos)

⁷ “Vérites de La Palice”, título original da obra em francês. Opta-se aqui pelo título da versão em português.

⁸ O título em francês “Verités de La Palice” (Verdades de La Palice) traz um enigma irreverente, onde M. de la Palice é invocado como “patrono dos semanticistas”! (MALDIDIER, 2003, p. 44), jogo de palavras que não serão exploradas aqui. Optando pelo título da tradução em português, que melhor atende aos objetivos ora almejados.

Ele inicia com a questão da semântica, trilhando um longo percurso histórico dos processos linguísticos, onde esta é posta sob o signo da evidência. Seu propósito é “o de questionar as *evidências fundadoras da Semântica*, tentando elaborar, na medida dos meios de que dispomos, as bases de uma teoria materialista” (PÊCHEUX, 2009, p. 18, grifos do autor). Tem como pano de fundo, as evoluções ao longo do processo de produção do conhecimento, sempre retornando de alguma forma enquanto Idealismo e que Pêcheux buscou combater pelo Materialismo.

Para tanto, parte do problema da determinação que ocorre com as orações explicativas e restritivas (subordinadas adjetivas explicativas e restritivas). Aponta que essa relação é marcada pela “teoria do conhecimento”, pautada na Lógica, de um lado, e pela Retórica, de outro.

Passou pelas distinções dos escritos de Port-Royal que buscaram desvelar esta relação sintática baseando-se na compreensão e na extensão das ‘ideias universais’, o essencial e o contingente, posteriormente sendo retomadas por Leibniz, enquanto verdades de razão e de fato, e, mais adiante, nas filosofias do século XIX e XX, com Kant, com a relação entre juízo sintético e analítico:

Convém sublinhar que, para Kant, o **juízo analítico consiste em tomar consciência de uma relação necessária**, inscrita no próprio conceito (isto é, de uma verdade de natureza definicional ou redutível por cálculo a uma identidade), enquanto que, e aqui está o novo elemento decisivo, **o juízo sintético é um ato do sujeito que coloca uma ligação entre o conceito e algo de exterior a ele** (PÊCHEUX, 2009, p. 47, grifos nossos)

É por esse caminho que, sob a relação entre o necessário e o contingente e a noção de ‘ato de sujeito’ que a ela se juntou, ligaram-se subjetividade e contingência, bases do pensamento moderno, nas quais os laços entre a reflexão lógico-filosófica e as preocupações relativas à natureza da linguagem tornaram-se cada vez mais estreitos (PÊCHEUX, 2009, p. 48). Na sequência de Husserl, adveio o par objetivo/subjetivo, que se sobrepôs ao par necessário e contingente, sem destruí-lo.

Chegando aos limites da Linguística e ao corte saussuriano, percebeu-se a influência do idealismo filosófico, pois “o círculo ideológico sistema/sujeito-falante constitui o invariante das diferentes formas que ‘a Semântica’ toma hoje”

(PÊCHEUX, 2009, p. 59). Essa relação foi a explicação para ter o campo da linguagem dividido sobre um eixo semelhante do trajeto trilhado: “um eixo, cujos polos seriam, respectivamente, o conjunto dos enunciados científicos, de um lado, e a conversação (ou linguagem cotidiana), de outro” (PÊCHEUX, 2009, p. 59).

Sob a égide do idealismo, os estudos científicos sempre seguiram dois caminhos: o realismo metafísico e o empirismo lógico foram “constantemente empregados para fornecer ‘soluções’ que permitiram impor uma unidade a esses dois espaços heterogêneos, anulando a separação entre eles” (PÊCHEUX, 2009, p. 62).

As teorias empiristas do conhecimento, tanto quanto as teorias realistas, **parecem ter interesse em esquecer a existência das disciplinas científicas historicamente constituídas, em proveito de uma teoria universal das ideias**, quer tome ela a forma realista de uma rede universal e, a priori, de noções, quer tome ela a forma empirista de um procedimento administrativo aplicável ao universo pensado como conjunto de fatos, objetos, acontecimentos ou atos (PÊCHEUX, 2009, p.69, grifos nossos).

A perspectiva do materialismo, por sua vez, apontava para a existência do objeto real e sua existência independentemente de ser conhecido ou não, ou da produção ou não produção do objeto de conhecimento que lhe corresponde. E foi sobre essas teses fundamentais do materialismo: “a) o mundo ‘exterior’ material existe; b) o conhecimento objetivo desse mundo é produzido no desenvolvimento histórico das disciplinas científicas; c) o conhecimento objetivo é independente do sujeito” (PÊCHEUX, 2009, p.71) que a AD se solidificou. Lançaram-se as bases dos principais conceitos que passariam a ser utilizados pelos analistas do discurso. Na segunda fase da AD, proposta em “Semântica e Discurso”, serão melhor explicitados esses conceitos-chave.

2.2.1 Sobre a Análise de Discurso de Linha Francesa

O trabalho da AD constituiu-se sobre uma base materialista que considera a materialidade da língua, de maneira não-transparente, escapando da ‘evidência’ dos sentidos, antes percebendo sempre a possibilidade do discurso outro, do equívoco e da historicidade inscrita na língua. Um terreno língua/discurso em que se promoveu a ruptura com a linguística e com as ciências sociais positivistas, que tratavam a

língua e o sujeito enquanto estáveis e homogêneos. Conceitos sobre sujeito, forma-sujeito, formação discursiva, processo discursivo, interdiscurso, memória discursiva, esquecimentos, além das condições de produção discursivas foram aprimorados, deslizando para o interior do campo analítico da AD.

Pelo materialismo, foi possível pensar o 'processo sem sujeito', isto é, descentrado do sujeito, o que permitiu formular o que chamou de 'forma-sujeito' (e, especificamente, o 'sujeito do discurso') como um efeito determinado do processo sem sujeito (PÊCHEUX, 2009, p. 74). Esse conceito contrapõe os estudos vigentes até então, que tinham o indivíduo enquanto unidade, de onde emanariam os sentidos, para visualizá-lo inserido no processo discursivo. Essa inserção o coloca enquanto sujeito desse discurso, proporcionando-lhe a ilusão de ser a origem daquilo que é dito e que é possível controlar esse dizer/significação. É o ponto em que o sujeito acaba por identificar-se com a FD que o constitui.

Sobre a configuração adquirida pelo sujeito no interior do discurso, faz-se necessário frisar que esta é fruto da relação indissociável entre língua e ideologia na AD: nesta inter-relação residem o sujeito e o sentido. Pêcheux ao recuperar o sujeito interpelado pela ideologia proposto por Althusser, mostrou que assujeitar-se constitui condição necessária para ser sujeito.

Ferreira (2003) compreende que ser assujeitado significa antes de tudo ser alçado à condição de sujeito, capaz de compreender, produzir e interpretar sentidos. Eis a possibilidade de inserir-se no curso do discurso, enquanto forma-sujeito ilusória e ideológica deste mesmo discurso.

Na teoria do discurso, **abandona-se a categoria do sujeito empírico, do indivíduo, e trabalha-se com o sujeito dividido, com uma categoria teórica construída para dar conta de um lugar a ser preenchido por diferentes posições-sujeito em determinadas condições circunscritas pelas formações discursivas** (FERREIRA, 2003, p. 43, grifos nossos).

Acrescenta-se que, assim como o sujeito é afetado pela FD onde se inscreve, também a afeta e determina em seu dizer. O efeito-sujeito seria o resultante desse processo de assujeitamento produzido pelo sujeito em sua movimentação dentro de uma formação discursiva (FERREIRA, 2003, p. 43).

Outro conceito importante foi ressignificado nesse período: o conceito de formação discursiva de Foucault, mas que Pêcheux deslocou para seu quadro

materialista. Não era mais possível a maquinaria discursiva, dos enunciados fechados, em que o outro acaba subordinado ao mesmo, e passou a uma nova fase:

Nessa fase da AD, a reconfiguração no quadro teórico é marcada **pelo deslocamento do conceito de formações discursivas, de Michel Foucault, para fazer funcionar dentro do quadro materialista** de (de)subjetivação da linguagem, juntamente com o conceito de formação ideológica (FI) (SILVA, 2003, p.2, grifos nossos).

Nesse deslocamento, Pêcheux partiu das FDs para chegar ao funcionamento do sentido. Visto que “o sentido não existe ‘em si mesmo’, mas é determinado pelas posições ideológicas em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras são (re)produzidas” (PÊCHEUX, 2009, p. 146), esse funcionamento está relacionado às FDs:

Chamaremos, então, **formação discursiva aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada**, determinada pelo estado da luta de classes, **determina o que pode e deve ser dito** (articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa etc.) (PÊCHEUX, 2009, p. 147, grifos nossos)

A inserção nas FDs permeadas pelas diferentes formações ideológicas é que permite visualizar o caráter material do sentido. A ideologia mascara sob a transparência da linguagem essa materialidade e o sentido advém justamente da formação discursiva em que é produzido, interpelando os indivíduos em sujeitos do discurso.

Pêcheux destaca que o próprio de toda formação discursiva é dissimular, na transparência do sentido que nela se forma, na evidência de que o sentido seria justamente aquele, a objetividade material contraditória do interdiscurso, que irá determinar essa formação discursiva da maneira que ela se apresenta, objetividade material essa que reside no fato de que ‘algo fala’ (ça parle) sempre ‘antes, em outro lugar e independentemente’ (PÊCHEUX, 2009, p. 149). É exterioridade para com a linguagem, aquilo que escapa ao linguístico e assegura os efeitos de sentido produzidos nas FDs.

Com relação às canções da Legião Urbana, a sua exterioridade passa pela constituição dos próprios integrantes inseridos na história ao final da década de

1970 e início dos anos 1980. Os sujeitos em suas condições de produção estão presentes no processo de composição das músicas. As FDs vigentes apontam para o predomínio daquelas relativas à ditadura militar, justificando-as, bem como outras que se contrapunham e dialogavam com elas, determinando assim as concepções existentes de juventude, de canção (dos) para os jovens, de relações sociais e familiares dentre outras existentes.

Pêcheux destacou que a constituição do sentido, palavras, expressões ou proposições mudam de sentido conforme as formações discursivas a que estão vinculadas e que também palavras, expressões ou proposições diferentes no interior de uma mesma formação discursiva podem ter o mesmo sentido, estabelecendo o que se entende por ‘processo discursivo’:

A partir de então, a expressão **processo discursivo** passará a designar o **sistema de relações de substituição, paráfrases, sinonímias etc.**, que funcionam entre elementos linguísticos – ‘significantes’ – em uma formação discursiva dada (PÊCHEUX, 2009, p. 148, grifos nossos).

Também foi inserida nesse momento a noção de interdiscurso, ponto crucial para a AD: é em boa medida com relação a ele que se baseiam muitos estudos já desenvolvidos. É importante que se faça uma ressalva com relação ao ‘interdiscurso’ e à ‘memória discursiva’. Alguns teóricos optam por tomá-los enquanto sinônimos e outros preferem distingui-los: enquanto a memória seria mais próxima à noção de arquivo, o interdiscurso seria da ordem da aplicação prática. Esta segunda acepção parece mais adequada aos intentos deste trabalho.

Inicialmente, Pêcheux chama de ‘interdiscurso’ o “todo complexo com dominante” das formações discursivas, isto é, o conjunto heterogêneo das formações a que o sujeito e o discurso estão subordinados, onde uma delas sobressai enquanto dominante, mas que também está submetida à lei de desigualdade-contradição-subordinação que caracteriza o complexo das formações ideológicas (PÊCHEUX, 2009, p. 149).

O interdiscurso assegura pelo já-dito a possibilidade do dizer:

As pessoas são filiadas a um saber discursivo que não se aprende, mas que produz seus efeitos por intermédio da ideologia e do inconsciente. **O interdiscurso** é articulado ao complexo de formações ideológicas representadas no discurso pelas formações discursivas: **algo significa antes, em outro lugar e independentemente** (ORLANDI, 2005, p. 11, grifos nossos).

É através do interdiscurso que se estabelece o vínculo constitutivo entre dizer e a sua exterioridade. Ele traz outros elementos que não estão na materialidade discursiva, mas que são imprescindíveis para a compreensão do seu funcionamento discursivo. É o distanciamento entre a frase enunciada e aquilo que já foi dito que assegura-lhe a possibilidade dos efeitos de sentido.

Na estrutura do interdiscurso, encontram-se dois tipos de discrepâncias existentes com relação ao dito: o pré-construído e a articulação: o pré-construído diz respeito ao sempre-já-aí da interpelação que fornece-impõe a realidade e seu sentido sob a forma da universalidade; e a articulação constitui o sujeito em sua relação com o sentido.

Sobre a memória discursiva, Pêcheux conceitua:

A memória discursiva seria aquilo que, em face de um texto que surge como acontecimento a ser lido, **vem restabelecer os ‘implicitos’** (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos transversos, etc.) de que sua leitura necessita: **a condição do legível em relação ao próprio legível** (PÊCHEUX, 1999, p. 52, grifos nossos).

Nesse processo, destaca-se também a retomada da expressão de Althusser: ‘forma-sujeito’. É sobre ela que Pêcheux trabalhou as propriedades discursivas do ‘Ego-imaginário’ e do ‘sujeito do discurso’. Para ele, o sujeito se constitui justamente pelo esquecimento daquilo que o determina. Indo adiante no estabelecimento da disciplina, apontou que “a interpelação do indivíduo em sujeito de seu discurso se efetua pela identificação (do sujeito) com a formação discursiva que o domina (isto é, na qual ele é constituído como sujeito)” (PÊCHEUX, 2009, p. 150).

A partir da relação com a psicanálise, Pêcheux delineou o que chamou de esquecimentos inerentes ao discurso: a oposição entre o sistema pré-consciente-consciente (esquecimento n.º 2) e o sistema inconsciente (esquecimento n.º 1). O esquecimento n.º 2 é aquele

‘esquecimento’ pelo qual todo **sujeito-falante ‘seleciona’** no interior da formação discursiva que o domina, isto é, no sistema de enunciados, formas e sequências que nela se encontram em relação de paráfrase – **um enunciado, forma ou sequência, e não um outro**, que, **no entanto, está no campo daquilo que poderia reformulá-lo** na formação discursiva considerada (PÊCHEUX, 2009, p. 161, grifos nossos)

É a partir deste esquecimento que o sujeito supõe selecionar o dizer, enunciando X e não Y, que seriam do campo das escolhas conscientes que lhe são permitidas realizar pela formação discursiva em que está inserido:

Por outro lado, apelamos para a noção de **‘sistema inconsciente’** para caracterizar um outro ‘esquecimento’, o esquecimento n.º 1, que dá conta do fato de que o sujeito-falante **não pode, por definição, se encontrar no exterior da formação discursiva que o domina** (PÊCHEUX, 2009, p. 162, grifos nossos).

Este nível é ideológico em sua analogia com o recalque inconsciente⁹, expressão do assujeitamento às formações discursivas e ideológicas. O efeito da forma-sujeito do discurso é “o de mascarar o objeto daquilo que chamamos o esquecimento n.º 1, pelo viés do funcionamento do esquecimento n.º 2” (PÊCHEUX, 2009, p. 165).

Assim, **o sujeito se instaura enquanto tal, isto é, assujeita-se, interpelado pela ideologia, além de ser constituído pelo inconsciente**. Dito de outra forma, é constituído pela ideologia e pelo inconsciente, por meio da interpelação e do assujeitamento, que sujeitos são construídos e instaurados (FERREIRA-ROSA, 2012, p. 17, grifos nossos)

A compreensão de que a forma-sujeito é um efeito e um resultado permite que Pêcheux retire dela a origem do sentido e do sujeito, trazendo para o centro da análise “as condições ideológicas da reprodução/transformação das relações de produção” na perspectiva de seu estudo político. Constatou-se, assim, que o sujeito em seu movimento de (a)sujeitar-se às formações discursivas, acaba por afetar seu dizer; deslizamentos nos efeitos de sentido e chistes apontavam para novos caminhos a serem trilhados.

⁹ Recalque inconsciente é o processo em que o inconsciente trabalha para manter fora do plano consciente às representações que causam desprazer. “Trata-se de um processo que visa manter no inconsciente todas as ideias e representações das pulsões cuja relação produtora de prazer afetaria o equilíbrio psicológico do indivíduo transformando-se em uma fonte de desprazer” (INDA, 2015, s.p).

Esse momento chamou-se de período das reconstruções ou AD3. Orlandi (2005) ressalta que Pêcheux considera a linguagem como um sistema capaz de ambiguidade e define a discursividade como a inserção de efeitos materiais da língua na história, incluindo a análise do imaginário na relação dos sujeitos com a linguagem (ORLANDI, 2005, p. 11).

As reformulações nos instrumentos de análise apontam que já não se tem mais a máquina discursiva, nem o sujeito estará totalmente assujeitado diante das formações discursivas, que imobilizariam os sujeitos e os efeitos de sentido; mas é o interdiscurso que assumiu a centralidade dos estudos sob a perspectiva da heterogeneidade das formações discursivas.

Outro conceito importante advém da perspectiva política, econômica e histórica em que o país estava inserido: a ditadura. Mesmo que os discos analisados estejam em um período posterior ao que politicamente se determinou como seu término, 1985-1987, seus efeitos seguem atuando sobre os sujeitos. O processo de 'reabertura' movidos pelos próprios militares, pressionados pelas contestações sociais, leva quase metade do período ditatorial para finalmente se consolidar; um dos marcos desse retorno é a revogação do AI5 em 1979, mas a censura institucionalizada permanece até 1988, já em tempos considerados democráticos.

Faz-se necessário, então, dialogar com os espaços 'vazios' da enunciação, os não-ditos, o que ficou por dizer, bem como com as diferentes possibilidades de se dizer diante do interdito. Um período ditatorial impõe sobre aqueles que estão sob seu jugo silenciamento e interdição. Orlandi (1997) trabalhou as perspectivas advindas da relação entre discurso e silêncio, em suas diferentes formas. Percebe o silêncio enquanto um dos elementos constitutivos para os efeitos de sentido.

As canções, se pensadas em sua materialidade sonora, também possuem características semelhantes: som e silêncio. A composição musical traz em si, nas pausas, na respiração, no fôlego, espaços complementares ao que é veiculado, que irão constituí-la enquanto tal; é mais um dos fatores que permite que se diferenciem estilos e ritmos musicais.

Tatit (1997), ao pensar a sonoridade da canção, destaca que a dicotomia mais latente estaria entre som e ruído, e o som seria a estabilização em meio ao universo ruidoso. Isso enquanto processo cultural faz com que um determinado grupo considere som o que é ruído para outro. Ligam-se a perspectiva do andamento musical, em esforços para absorção do ruído para se delimitar o

andamento ideal das criações musicais nas diferentes culturas de cada época. A questão do confronto e da convivência do som com o ruído constitui um desafio inerente às obras musicais de todas as épocas e de todos os povos (TATIT, 1997, p. 92). Entendo que também existam processos discursivos na sonoridade que estão fora da sua estrutura formal, que não se prendem a essa dicotomia som-ruído, mas dialogam com o silêncio, a pausa e a falta e produzem, assim, efeitos de sentido através da polifonia a que composição estabelece.

Além disso, destaco a importância de recuperar quais foram as condições de produção das canções para chegar ao seu funcionamento e, em especial, sobre a juventude. As margens também constituem o rio.

2.3 COLOCANDO MARGENS PARA O PERCURSO

O corpus desta pesquisa é constituído pelas canções da banda brasileira Legião Urbana nos seus três primeiros trabalhos: Legião Urbana (1985), Dois (1986), Que País é Este 1978/1987 (1987). Ao considerar a trajetória da banda de 1982 a 1996, diria que estes discos representam a primeira fase do trabalho artístico da banda, que lhe dá sucesso e reconhecimento nacional.

Nessa primeira fase, recupera-se em grande medida o espólio das canções da banda Aborto Elétrico, existente entre 1978 a 1982, e da fase Trovador Solitário de 1982, compostas por Renato Russo, líder e fundador da Legião Urbana. Reforço aqui a advertência de que a literatura existente sobre esta banda promove um processo de indistinção entre as referências enquanto banda e a figura de Renato Russo. A análise de seus processos de constituição artística se confundem, provavelmente devido ao fato de que ele é o compositor/letrista e após a sua saída da banda Aborto Elétrico, ser o idealizador da nova banda.

A partir das canções, buscou-se refletir sobre o funcionamento discursivo d(n)essas composições para a produção de efeitos de sentido, inicialmente considerando o seu público-alvo: os jovens. Considerem-se as condições de produção discursiva, em que o estilo musical é o rock, que mantém como grande mote de sua existência ser música jovem, feita por e para os jovens, inserindo-se no espaço de Brasília, durante a ditadura militar.

Por serem canções que tem a pretensão de colocar-se enquanto expressão da juventude, traduzindo o universo jovem, o primeiro passo a ser dado é

compreender que sujeitos estariam nessa definição de juventude e questioná-la. São (in)definições moventes. Que sujeitos estariam sendo instados a significar sob ela? Que jovem e juventude(s) compõem-se nas condições de produção discursivas a serem analisadas?

Nunes (2006) trabalha com os dicionários e mostra que “trata-se de um dos lugares que sustentam as evidências dos sentidos, funcionando como um instrumento de estabilização dos discursos” (NUNES, 2006, p.11). porém, ele recoloca as acepções no curso discursivo recompondo as condições de produção dos discursos.

O questionamento sobre quem seria(m) o(s) jovem(ns) remete aos dicionários da época que, naquele momento, tentavam dar conta dessa delimitação. Mas também estes são fruto destas mesmas condições de produção. O dicionário servirá como mais um instrumento que possibilita um “olhar metódico [que] leva a observar e a compreender o modo como ele produz sentidos em certas conjunturas, levando-se em conta sua materialidade discursiva” (NUNES, 2006, p. 15).

No diálogo com as definições dicionarizadas, outros termos e conseqüentemente outras definições podem ser necessárias para recompor o quadro dos sujeitos da década de 1980: “desse modo, observamos nos verbetes uma imagem da sociedade, imagem construída, parcial, que produz identificações e silenciamentos e que se projeta em um espaço-tempo” (NUNES, 2006, p.16).

Delimitar-se-á também o campo da música, em suas características estéticas e sonoras, recortando-se, dentro de sua vasta gama de possibilidades, os elementos relativos ao rock, suas nuances e segmentações, devido à passagem de Renato Russo e demais integrantes da Legião Urbana por mais de uma de suas variantes. No conjunto das canções a serem analisadas, algumas foram compostas em um primeiro momento na perspectiva do punk rock, de sonoridade mais crua e agressiva. Porém, ao adentrarem em estúdio para gravar, foram suavizadas por um pop rock mais palatável ao mercado fonográfico consumidor.

Posteriormente, com o avanço da carreira, acentuou-se essa mudança para o modelo pop rock. Assim, do surgimento do rock ao BRock ou rock brasileiro da década de 1980, há uma caminhada longa e necessária de ser explorada para chegar ao trabalho da Legião Urbana. Mais adiante se tentará desatar os nós que advém destas delimitações.

Juventude, música e a banda Legião Urbana são instados a significar em um espaço discursivo: suas condições de produção. É sobre estas que questionamentos como que juventude seria evocada pelas canções da banda Legião Urbana, quem são os sujeitos que se constituíram enquanto sujeito-autor destes discursos, quem são os outros sujeitos que estabeleceram e ainda hoje estabelecem sua identificação com este imaginário colocado em funcionamento, qual inquietações são postas em funcionamento e recobririam que sujeitos, quais seriam as suas formações discursivas, que efeitos de sentido estariam presentes e quais seriam os limites e fronteiras do dito e do não-dito presentes nestas canções podem ser feitos.

SD3: Moramos na cidade, também o presidente/E todos vão fingindo viver decentemente/Só que eu não pretendo ser tão decadente não/Tédio com um T bem grande pra você (Que País é Este 1987/1978, Legião Urbana, Faixa 3)

A banda Legião Urbana surgiu em Brasília: a capital do país, local de residência do presidente citado na composição, que era um general, com todas as implicações que advém de ser um oficial e o que isto representa governando um país. Por outro lado, essa mesma capital vai abrindo-se para a experimentação artística possibilitada pela cultura juvenil, em clubes, bares e lanchonetes, com a roupagem advinda do rock e suas subdivisões.

A ‘cidade’ retratada é Brasília, local em que estão inseridos os sujeitos. Rodriguez-Alcalá (2011) apresenta uma discussão que já vem desenvolvendo ao longo de diversos trabalhos com relação ao espaço em que se inserem os sujeitos. Busca “desnaturalizar a realidade social, mostrando que esta é resultado de um processo simbólico e político que se dá na história” (RODRIGUEZ-ALCALÁ, 2011, p. 244). Ressalta ainda que a AD busca dissipar 1) a *evidência do sujeito*, enquanto centro e origem de si e 2) a *evidência da linguagem* enquanto código que remeteria de forma transparente às coisas do mundo, a partir de sentidos dados naturalmente; há, pois, uma terceira evidência que seria a *evidência de mundo* (RODRIGUEZ-ALCALÁ, 2011, p. 245, grifos da autora), a qual define nos seguintes termos:

Estamos propondo chamar de **evidência de mundo**, pela qual este se apresenta como **meio natural pré-construído, apagando-se o processo histórico** de produção do espaço (político) da vida humana. [...] **sujeitos, sentidos e espaços** se constituem num mesmo processo histórico, existindo entre esses termos uma **relação constitutiva** (RODRIGUEZ-ALCALÁ, 2011, p. 246, grifos nossos).

Uma cidade planejada traz já seu espaço definido e organizado, onde ficarão as instalações governamentais, de comércio, residenciais e de lazer em um script previamente escrito. Porém, faltam os sujeitos. E, na presença dos sujeitos, ela se desorganiza.

Pensando o **habitante da cidade como sendo uma posição-sujeito significativa**, podemos considerá-lo na perspectiva dos estudos da linguagem que afirma que **é no sujeito que o mundo faz sentido** e que a linguagem se diz, se realiza como discurso (ORLANDI, 2004, p. 64, grifos nossos)

Os sujeitos de diferentes localidades brasileiras foram postos em interação em um novo local. O espaço que se apresentava para as interações juvenis dialoga incessantemente com a ordem estabelecida e os espaços alternativos, onde estes eram preenchidos pela musicalidade e pelo estilo advindo do rock. O funcionamento discursivo das canções passa pela constituição de Brasília enquanto espaço roqueiro no contexto brasileiro.

Brasília era o símbolo mais evidente desse **projeto de progresso, desenvolvimento e modernização**. Seus idealizadores concebiam seu projeto modernista e sua **construção com meios para a criação de uma nova era com a transformação da sociedade brasileira** (CALDEIRA; HOLSTON, 2004, p.220, grifos nossos)

As canções da Legião Urbana de Brasília põem em questão as (im)possibilidades entre o rock brasiliense e a ditadura vigente, pois esta estabeleceu um amplo aparato de controle em todos os aspectos da vida social brasileira, neste caso, da produção artístico-cultural. Todas as canções a serem gravadas passavam pelo crivo dos departamentos de censura. Só depois deste aval é que se podia gravar, produzir e ser comercializado este material.

O universo roqueiro de Brasília organizou-se primeiramente em torno das turmas, que geraram bandas, que ocasionaram os primeiros shows alternativos, constituindo-se numa saída diante do sistema em que estava inserida a indústria

cultural brasileira. Os jovens agrupavam-se nas superquadradas para tocar, cantar, assistir as apresentações fora do crivo institucional. Não eram shows formais.

Brasília, enquanto centro do poder repressor, tinha brechas para que os jovens pudessem evocar discursos contestatórios diante do regime imposto: proximidade e distância. O fardo é mais leve em alguns casos. Uma ditadura traz implicações simbólicas e de produção de efeitos de sentido sobre os sujeitos e os discursos. Impõe-se ditando normas e regras e determinando também a produção dos discursos presentes na sociedade. E, se existe discurso, existe silêncio.

Diante de uma ditadura, há “silenciamento, política do silêncio” (ORLANDI, 1997, p.30). “Aí entra toda a questão do ‘tomar’ a palavra, ‘tirar’ a palavra, obrigar a dizer, fazer calar, silenciar etc.” (ORLANDI, 1997, p.31). São elementos que podem ser associados à prática militar-policia.

O trabalho com canções segue um caminho semelhante: se consideradas em sua materialidade sonora, têm em si a alternância contínua entre som e silêncio, ambos constitutivos para produção dos efeitos sonoros desejados. No discurso,

A linguagem supõe pois a **transformação** da matéria significante por excelência (**silêncio**) em **significados apreensíveis, verbalizáveis**. Matéria e formas. A significação é um movimento. Errância do sujeito, errância dos sentidos (ORLANDI, 1997, p.35, grifos nossos)

O silêncio não é a ausência de discurso e/ou da música e da canção. É parte constitutiva destes, permitindo-lhes organizarem-se enquanto tal. Milonopoulos (2014) retoma a assertiva de Cage e reafirma que nenhum som teme o silêncio que o extingue: ‘e nenhum silêncio existe que não esteja grávido de sons’ (Cage, 1985, p. 98). É nele que a música se faz e é na relação com o devir que a música se faz. Ela não é muito mais que um jogo de criar e desfazer lugares (MILONOPOULOS, 2014, p.80). Heller (2008) dialoga com as múltiplas possibilidades do silêncio:

Falar sobre o silêncio é na verdade falar sobre **os silêncios**: o silêncio da falta e o da completude, da presença e da ausência, do vazio e do pleno, do não querer falar e do não poder falar, do bloqueio e do indizível, da mudez e da surdez, do calar (*tacerere / Schweigen*) e da quietude (*silere / Stille*) – **enfim, infinitos silêncios que se cruzam e se entrecruzam** (HELLER, 2008, p.1, grifos nossos)

O silêncio é o discurso em potencial, a possibilidade outra do dizer. É a marcação do tempo, do ritmo, lacuna a ser completada por quem ouve e se sujeita a música. É o não-dito, o que poderia ser dito de forma diferente, o que não foi dito, o que não pode ser dito. Daí decorre que

1. há um modo de estar em silêncio que corresponde a um **modo de estar no silêncio** e, de certa maneira, **as próprias palavras transpiram silêncio. Há silêncio nas palavras**; 2. O estudo do **silenciamento** (que já não é silêncio, mas 'por em silêncio') nos mostra que há um **processo de produção de sentidos silenciados** que nos faz entender uma **dimensão do não-dito absolutamente distinta** da que se tem estudado sob a rubrica do 'implícito' (ORLANDI, 1997, p. 11-12, grifos nossos)

Nas SDs já citadas, dir-se-ia que Brasília já faz parte das canções. É uma das condições de produção e as formações discursivas que se impunham aos sujeitos a partir dela: “assim, quando dizemos que há silêncio nas palavras, estamos dizendo que: elas são atravessadas de silêncio; elas produzem silêncio; o silêncio fala por elas; elas silenciam” (ORLANDI, 1997, p. 14).

Para se constituir enquanto estilo musical, o rock mobiliza efeitos de sentidos, evocando uma memória discursiva que lhe assegure a existência. Que memória é essa que deu/dá sustentação ao dizer da Legião Urbana que atingiu (ainda atinge) a tantos jovens, inicialmente em Brasília, depois em todo o Brasil, em condições de produção aparentemente (des)favoráveis ao seu surgimento?

Tomado enquanto expressão da juventude, o rock traz consigo a carga da rebeldia e da insatisfação, bem como das incertezas com o futuro de sua inserção no sistema vigente:

SD4: Nosso dia vai chegar,/Teremos nossa vez./Não é pedir demais:/Quero justiça,/Quero trabalhar em paz./Não é muito o que lhe peço -/Eu quero um trabalho honesto/Em vez de escravidão (LEGIÃO URBANA, Dois, Faixa 11, 1986, Fábrica).

Em “Fábrica”, expõe-se a preocupação dos sujeitos com o que se espera de um projeto de vida: arrumar um emprego, conquistar estabilidade social e econômica. Em diferentes FDs, há uma preocupação familiar com o mundo do trabalho, sobre o momento certo de estar inserindo(-se) e se tornando população economicamente ativa. Diante de tais discursos que representariam apenas uma

preocupação juvenil, com esperança positiva com relação aos postos de trabalho, visto que “nosso dia vai chegar, teremos nossa vez”, faz-se presente uma relação interdiscursiva com os que já chegaram, que tiveram/estão tendo vez.

Construção idealizada que traz “nosso dia” enquanto paráfrase do primeiro emprego e a entrada no mercado de trabalho, evocando a todos através do sujeito desinencial “nós”, os sujeitos, jovens que ainda não foram iniciados, certamente “teremos nossa vez”. Apaga-se a perspectiva daqueles que passam a vida à margem desse sistema e que não tiveram ou que não terão chance.

O trabalho, em muitas formações discursivas, corresponde a um projeto de vida. Em maior ou menor grau, corresponde à conquista pessoal e ao sucesso. A canção mobiliza a memória discursiva sobre as relações e condições de trabalho existentes: “trabalhar em paz”, “trabalho honesto” x “escravidão”. O trabalho ao longo da história sempre esteve ligado a diferentes processos socioeconômicos, exploratórios ou não. Ao recuperar o enfrentamento diante do trabalho escravo, o jugo do homem pelo próprio homem expõe o agravamento das relações trabalhistas no interior do capitalismo vigente no Brasil e no mundo nas décadas de 1970-1980, em que as situações que se impunham não eram das melhores.

‘Escravidão’ remete também à própria ditadura que determina os passos do cidadão em suas relações sociais. O trabalho honesto confrontado à escravidão traz à tona a mercantilização das relações de trabalho, que, além de explorar fisicamente a força de trabalho humana, subjuga os sujeitos em imposições ideológicas traduzindo diferentes formações discursivas.

No final da década de 1970, o país sofria os efeitos de uma profunda crise econômica, com uma dívida externa que tinha se aprofundado bastante. Os efeitos do chamado ‘milagre econômico’ dos militares do início de 1970, desenvolvimento e crescimento da economia brasileira já haviam desaparecido, ficando um rastro de recessão que a população brasileira deveria enfrentar. As perspectivas para os sujeitos jovens dessa época não era das melhores: nem para os que trabalhavam, nem para os que ainda necessitavam entrar no mercado de trabalho.

Esse funcionamento discursivo desconstrói a imagem de unidade referente à juventude. É, antes, heterogeneidade, que aponta para juventude(s). É preciso desfazer o engano: mesmo algumas características semelhantes em jovens de todas as classes sociais produzem efeitos de sentido diferenciados. As diferentes formações discursivas constituem diferentes juventudes. As canções põem em jogo

as condições discursivas de determinadas juventudes, dialogando também com as relativas à forma-sujeito autor, com suas experiências e vivências, que resultaram nas composições musicais.

Retornando ao corpus de análise, a função autoria traz consigo o compositor permeado por condições de produção que produzem efeitos de sentido nos discursos por ele propostos,

lembrando que não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia. Não há dizer sem memória. **Não há sequer autoria sem repetição (sem interpretação).** Não há sentido que não se inscreva na relação das formações discursivas (ORLANDI, 2004, p. 51, grifos nossos)

A interpretação é o gesto do sujeito inserindo-se no processo discursivo. O sujeito, em uma palavra, é a interpretação. E é por aí que o sujeito é afetado pela ideologia, pelo efeito de literalidade, pela ilusão de conteúdo, pela construção da evidência de sentido (ORLANDI, 2004, p. 22). Compõe-se em função de autor, mas como sujeito das formações discursivas a que está vinculado, em um discurso que (re)produz efeitos de sentido que lhe são inerentes. E, posteriormente, são (re)produzidos naqueles sujeitos que consomem/fruem a composição.

A materialidade expressa em um discurso traz a marca da subjetividade que a produziu, mas não é apenas expressão da individualidade do autor, pois expressa a relação entre a individualidade, em um tempo e espaço definidos historicamente, e a realidade representada por essa individualidade, (...) sem o domínio de todas as alternativas postas por essa mesma realidade (MAGALHÃES, 2003, p. 76).

Quando se trata das canções da Legião Urbana, os olhares se voltam para Renato Russo. Isso é notório, visto ser ele o principal compositor do grupo. Letrista, atua em composições individuais e coletivas, logo, como já foi mencionado, Legião Urbana e Renato Russo (con)fundem-se nas canções. Também foi com ele que antes, em 1978, formou-se a banda Aborto Elétrico. O repertório desta também era baseado em suas composições ou na sua parceria com os outros músicos.

Daí a necessidade de apresentar quem foi e qual a sua formação cultural, educacional e socioeconômica e o diálogo que realiza com o espaço em que estava inserido, pois as respostas darão pistas da maneira com que esta subjetividade se faz presente nos encaminhamentos da construção discursiva, levando a alguns funcionamentos de efeitos de sentidos possíveis. Compreender a sua posição-

sujeito para a delimitação da autoria, mostra que, ao constituir-se autor, o sujeito trabalha a passagem da dispersão que é o discurso para a organização da composição:

O **sujeito reagrupa** em seu discurso o já-dito, **o dizível** (de acordo com a formação discursiva em questão, aquilo que pode ser dito), **o historicizável** e, para isso, utiliza-se de elementos da língua, numa estrutura linguística, com coerência, com fecho, **capaz de ser interpretável** (KINDERMANN, 2013, p.2, grifos nossos).

Sob tais aspectos, Renato Russo mescla o discurso da autoria com o da banda como um todo, ao assumir a postura de seu interlocutor. Essa situação de centralidade foi explorada pela mídia, que redundou no comportamento dele na condução das interações e enfrentamentos internos à banda.

Outro aspecto importante é que, dada a utilização recorrente da 1ª pessoa do discurso (eu, nós) e a presença de sujeitos nas composições, faz-se necessário perceber como se dá a constituição da subjetividade daqueles que são interpelados enquanto sujeitos nas/das músicas. O universo jovem dialoga incessantemente com a perspectiva da necessidade de construção da sua própria identidade, que, na AD, é trabalhada sob a forma de identificação.

Pêcheux (1975) chegou inicialmente a subdividir esse processo em identificação, contra-identificação e desidentificação: a identificação seria a superposição (um recobrimento) entre o sujeito da enunciação e o sujeito universal e a tomada de posição do sujeito realiza seu assujeitamento que reflete espontaneamente o Sujeito: 'bom sujeito'; a contra-identificação traz o discurso do 'mau sujeito': o sujeito da enunciação se volta contra o sujeito universal, se contra-identifica com a formação discursiva que lhe é imposta pelo interdiscurso (PÊCHEUX, 2009, p. 199-200). Acrescentava ainda a desidentificação, uma tomada de posição não-subjetiva, um trabalho (transformação-deslocamento) da posição-sujeito e não sua pura e simples anulação, em um processo subjetivo de apropriação dos conceitos científicos e de identificação com as organizações políticas *de tipo novo* (PÊCHEUX, 2009, p. 201-202).

Mas foi o próprio Pêcheux que, em estudos posteriores, revisitou tais conceituações, que consistiam no que ele chamou de "interpelação às avessas" (PÊCHEUX, 2009, p. 275), com uma atuação consciente do sujeito diante das formações discursivas a que está submetido, justamente o que ele estava

combatendo. Somente com o aprofundamento das discussões em torno do inconsciente, foi possível perceber que este é o ponto que leva à alteração e à deriva.

É no ponto mesmo em que há um não-recobrimento que o inconsciente irá fazer o seu trabalho. Através do seu funcionamento, Pêcheux constata que há falhas no processo e que, então, nunca se está totalmente assujeitado, porém tal situação faz parte de um processo de que o sujeito não detém o controle.

Os sentidos escapam às FDs, deslizam, tornam-se outros, forçando-as a alterarem-se a partir do seu próprio interior. Ao retomar “só há causa daquilo que falha”, de Lacan, percebe que

É nesse ponto que ao platonismo **falta radicalmente o inconsciente, isto é, a causa que determina o sujeito exatamente onde o efeito de interpelação o captura**; o que falta é essa causa, na medida em que ela se ‘manifesta’ incessantemente e sob mil formas (o lapso, o ato falho etc.) no próprio sujeito, pois **os traços inconscientes do significante não são jamais ‘apagados’ ou ‘esquecidos’**, mas trabalham, sem se deslocar, na pulsação sentido/non-sens do **sujeito dividido** (PÊCHEUX, 2009, p. 277, grifos nossos)

O sujeito está inserido em FDs que são heterogêneas e atravessadas por outras a todo instante, fazendo com que ocorram alterações no discurso, sem que ele se dê conta ou tenha consciência, pois, sendo dividido, não controla o discurso.

Considerando, como já exposto, a música enquanto significante, ela também é passível desta deriva em contato com os sujeitos nas diferentes formações discursivas. Em cada jovem, funcionam diferentes aspectos das composições, que, por vezes, são divergentes entre si em uma mesma canção.

Além disso, opto por não considerar apenas as letras, que compõem a materialidade da língua nas canções, mas também sua forma sonora. Fiúza (2003) refletindo sobre as canções, aponta que as letras de música “não necessitam da plasticidade do texto escrito [disposição visual], sua mensagem é transmitida por outras instâncias. Sua força reside na forma como é cantada” (FIÚZA, 2003, p. 126)¹⁰. Percebo que, as “outras instâncias”, são as possibilidades de construção dos

¹⁰ É importante destacar que a abordagem teórica que Fiúza (2003) faz trilha o caminho conceitual da história. Assim, em alguns pontos, é preciso trazer para o campo da AD, algumas abordagens, questionando-as e contrapondo-as. Diria que, a força da canção, estaria justamente na imbricação verbal x não-verbal, que mobiliza efeitos de sentido conjuntamente.

efeitos de sentido dadas pela relação incessante entre o verbal e a sonoridade não-verbal.

Orlandi ressalta que “também o som não é um meio transparente” (ORLANDI, 2004, p. 53), colocando à mostra a sua heterogeneidade: em cada sujeito, existem pontos que serão relevantes, que, para outros, serão apagados, o que traz à tona o real presente nele através do inconsciente que deixa marcas:

Esse sujeito, diferentemente do sujeito da concepção cartesiana, que o concebia como livre e senhor de sua vontade, **é determinado e assujeitado, melhor dizendo, descentrado**, pois, submetido ao sistema linguístico, é constituído pelo inconsciente e interpelado pela ideologia, obviamente apreendido no interior da história. (FERREIRA-ROSA, 2012, p. 16, grifos nossos).

O sujeito constitui-se enquanto sujeito das canções também através do processo de identificação desencadeado pela sonoridade, quando se acrescentam batidas mais rápidas, acelerando o compasso: foi através disso que o rock'n'roll variou para o punk, por exemplo.

Questões como aceleração/desaceleração são trabalhadas na obra de Tatit (1997), articulando o andamento, conceito de origem musical à expressão e ao conteúdo musical, em uma visão técnica destes fatos:

A opção pela **melodia veloz** ocasiona **maior proximidade dos elementos musicais**, colocando em evidência os contrastes e as similaridades. (...) surgem assim as formas de concentração ou involução que se manifestam, na dimensão intensa, como **tematização** (similaridades contíguas) e, na dimensão extensa, como **refrão. Ambos recursos visam 'refrear' a velocidade do tempo**, ressaltando os elos de junção melódica (TATIT, 1997, p.95-96, grifos nossos)

Para além disso, ao considerar aspectos discursivos, é possível dizer que o aumento da velocidade do andamento musical articulado ao processo histórico expõe um movimento no sentido de levar os sujeitos a uma condição dançante e individualizada. Não era apenas algo para ser ouvido, mas transformado em ação. As composições reduzidas a três ou quatro acordes possibilitam ao músico executá-las mais rapidamente: violência simbólica frente à violência física, canalizavam a insatisfação juvenil através dos acordes. Outras composições traziam um ritmo mais cadenciado, dançante, sem perder a estética do rock'n'roll. A Legião Urbana soube

articular estes aspectos, atendendo a esses diferentes públicos em suas subjetividades diversas.

A subjetividade pretende prender o mundo, através da língua, tornando-o apenas possível a partir de seu discurso. No entanto, o discurso não é uma construção independente das relações sociais, mas, ao contrário, **o fazer discursivo é uma *práxis* humana que só pode ser compreendida a partir do entendimento das contradições sociais que possibilitaram sua objetivação** (MAGALHÃES, 2003, p. 75, grifos nossos)

A música considerada jovem, feita por e para jovens, em especial o rock, traz consigo esse processo de identificação/assujeitamento dos sujeitos aos discursos, passando desde a autoria da banda até o público que dialoga com ela. O rock, desde o seu surgimento na década de 1950, cumpre a função de expressão da juventude:

Canções [...] sublinhadas pelo ritmo frenético das guitarras elétricas, **traziam para o público os problemas pessoais que os jovens adolescentes enfrentavam na época** e para os quais os adultos não tinham a menor sensibilidade (BRANDÃO; DUARTE, 1990, p.23, grifos nossos).

Este novo estilo musical, amparado por toda uma estética artístico-cultural e sonora, ganha espaço entre os jovens, justamente por eles se verem representados e traduzidos nessas canções, que compõem o universo do rock e instam as diferentes juventudes a tornarem-se sujeitos destas.

Além do processo de identificação dos sujeitos com as músicas em sua perspectiva do estilo rock na sonoridade e estética, mais amplo, há, no caso da banda Legião Urbana, outro processo concomitante, no interior da própria música, relativo às posições-sujeitos que nelas foram construídas. João do Santo Cristo de “Faroeste Caboclo” e “Eduardo e Mônica” representam posições-sujeitos complexas, com uma construção discursiva própria relativa a cada uma delas, compondo as histórias de vida e narratividades que atravessam as vivências dos jovens, adolescentes e demais pessoas, mobilizando-os a assumirem e/ou contrastarem com esses discursos.

Para que se possa construir o imaginário do que seria(m) a(s) juventude(s) da década de 1980 que estariam a dialogar com esses discursos, é necessário trazer à

tona elementos que a constituem enquanto tal: problemas como o sentimento de 'não-pertença' e/ou 'não-lugar' na família, na sociedade e no mundo, incertezas, indecisões, relacionamentos amorosos, uso de drogas, crítica social dentre outros elementos presentes nas canções que se constituem em espelho e/ou irrealizado para as diferentes FDs.

O duplo espelho do real e o irrealizado das formações discursivas em que os sujeitos se inserem são desenvolvidos por Pêcheux (1990). O duplo traz presente no discurso elementos que o aproximam do real no interior das formações discursivas levando o sujeito a deparar-se com o efeito de espelho do real em que está inserido. O irrealizado pode ser tomado como o deslocamento deste sujeito diante das formações discursivas em que está inserido, colocando-se em outra formação.

Para dar conta de tais aspectos, Pêcheux retoma a Revolução Francesa e a aliança entre a burguesia e o proletariado para a tomada do poder diante da monarquia, sob o mote de uma possível igualdade:

Por seu lado, **o proletariado experimenta** progressivamente, sob a democracia burguesa, **o irrealizado do movimento popular**, e descobre pouco a pouco que a burguesia tem necessidade vital de que esse ponto permaneça irrealizado (PÊCHEUX, 1990, p. 11, grifos nossos).

Como as formações discursivas são heterogêneas, fluídas, constituídas pela contradição e a luta de classes, há sempre o jogo entre ser mais ou menos espelhamento e/ou irrealizado. Nas canções, provocam-se sentimentos e projeções em que há uma maior ou menor identificação, expressando justamente as possibilidades do irrealizado dos sujeitos que têm contato com elas ou contrapõem-se em um processo catártico à aquilo que os sujeitos não têm coragem e/ou possibilidade de fazer.

3 CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO

Para que se possa trabalhar com o funcionamento discursivo nas/das canções da banda Legião Urbana, faz-se necessário delimitar as condições de produção em que foram compostas. Nas canções, também as formações discursivas movimentam-se, confrontam-se e se abrem para a produção de efeitos de sentido. Aqui se trabalha com a perspectiva de análise da juventude, sua conceituação e delimitações, com a música, necessariamente delimitada em um de seus gêneros, o rock, devido à amplitude de possibilidades de análises que advém dela, e com a conjunção destas duas ordens em um espaço que possibilita uma constituição bastante específica para ambas: Brasília. Além disso, contém o contexto histórico, social, econômico e cultural.

As condições de produção do discurso das/nas composições musicais da banda Legião Urbana que abordam a juventude estão permeadas pelos efeitos da ditadura militar brasileira, compreendida no período de 1964 a 1984. É sobre tais condições que o rock inserido em Brasília se materializará. Considero, também, as perspectivas propostas por Orlandi (2004) em estudos relacionados à AD e à cidade: pensar o habitante da cidade como sendo uma posição-sujeito significativa permite considerá-lo na perspectiva dos estudos da linguagem. Ela compreende que

É no sujeito que o mundo faz sentido e que a linguagem se diz, se realiza no discurso. Desse modo o objetivo de nossa reflexão é pensar **como a cidade faz sentido no sujeito**, como ela se diz nele e como isso afeta os sentidos de cidadania (ORLANDI, 2004, p. 64, grifos nossos).

Orlandi destaca que a cidade constitui-se em um discurso próprio, em uma materialidade específica, mas que também estes “seriam constituídos de falhas, de possíveis, de sentidos ainda irrealizados que sustentam na falha e na incompletude a possibilidade de novos sentidos” (ORLANDI, 2004, p. 64). Brasília, como esse espaço dialoga com a condição de ser um centro de poder em um estado de exceção¹¹ e com um estilo musical presumidamente de contestação. E em meio a isso tudo, os sujeitos: os jovens.

¹¹ O estado de exceção tem origem jurídica: “A ideia geral da exceção é que é preciso suspender a constituição em momentos de crise e que, portanto, tal suspensão deve ser legal, apesar de inconstitucional (...). Pode-se falar de estado de exceção naqueles casos em que a legislação prevê

As condições de produção devem ser consideradas em dois níveis:

Podemos considerar as condições de produção em **sentido estrito** e temos as circunstâncias da enunciação: é o **contexto imediato**. E se as considerarmos em **sentido amplo**, as condições de produção incluem o **contexto sócio-histórico, ideológico** (ORLANDI, 2010, p. 30, grifos nossos)

Em nossa abordagem, faz-se necessário delimitar, então, as noções de ‘jovem’ e de ‘juventude’, nessas duas perspectivas: imediata, da ordem da enunciação vinculada ao período em que as canções foram produzidas, e em sentido amplo, em aspectos sócio-históricos e ideológicos. Seriam juventudes? Que(m) estaria(m) sob esta denominação, instado(s) a (a)ssujeitar-se? Abre-se um leque de caminhos possíveis de percorrer diante dessas questões. O sentido não se fecha e cada termo produz efeitos de sentido específicos nos sujeitos nas diferentes condições de produção discursivas.

3.1 JUVENTUDE(S)

Para delimitar que(m) é(são) a(s) juventude(s), foram elencados verbetes dos dicionários Aulete (1974), Fernandes (1970), Ferreira (1975), Fontinha (1956), Pires (1978) e Prado e Silva (1969), não como definições estanques, mas como pistas das condições de produção existentes, para delimitar os traços da juventude e do ser jovem no período analisado, bem como outros vocábulos que estavam associados a eles. Ferrari e Medeiros (2011) trabalham esse processo de escolha de definições para cada verbete, a denominação, no interior da AD: “Denominar não é escolher aleatoriamente designações, é discurso e, como tal, tem história, determinações que permitem tais nomes e/ou impedem outros” (FERRARI; MEDEIROS, 2011, p.84). Nesse sentido, acrescentam que este ato põe em relação linguagem e memória, construindo e desconstruindo efeitos discursivos de referencialidade:

que o indivíduo não pode contar com a legislação para se defender” (CHACON; OLIVEIRA, 2013, s/p). Disponível em: < <http://blogdaboitempo.com.br/2013/12/20/estado-de-excecao-o-que-e-e-para-que-serve/>> Acesso em: 26 Abr. 2015.

A linguagem, no processo de denominação, é capaz de estabelecer uma referência, uma designação, de forma a tornar visível aquilo a que se refere, de forma a dar existência àquilo que se nomeia. Em contrapartida, **sentidos se colam como se houvesse uma relação sempre já-lá estabelecida entre a palavra e a coisa** (FERRARI; MEDEIROS, 2011, p.84, grifos nossos).

Essa cristalização da denominação está presente nos dicionários. As acepções têm uma aparência de imutabilidade, de que não é possível ser diferente. Assim, os dicionários trazem consigo significados cristalizados sobre cada palavra em cada período. Percebidos enquanto discurso traduzem, em grande medida, as condições discursivas para a construção desta e/ou daquela acepção.

Nunes (2006) destaca que articulando língua e história, a Análise de Discurso descreve as sistematicidades linguísticas remetendo-as às condições de produção dos discursos (aos sujeitos, às práticas sociais, às situações imediatas e amplas). Dessa forma, ao analisar um verbete presente em um dicionário, questiona-se a transparência dos sentidos por ele veiculados e procura-se compreender de que modo esse verbete tem a ver com a sociedade e a história.

Destaco já de início o caráter de indefinição existente com relação à denominação proposta nos dicionários da época sobre o que seria a 'juventude'. Abrem-se caminhos e eles recorrem a outros termos para dar conta de explicitar este verbete:

Juventude, s.f. idade juvenil, **adolescência**: A recordações da juventude. (Reb. Da Silva. Moc. De D. João V, III, e. 32, p. 12, ed. 1862) / A **gente moça, a mocidade**. / Juventude transviada. V. transviado. / F. lat. *Juventus* (AULETE, 1974, p.2071, grifos nossos).

Juventude. [Do lat. *Juventute*.] S. f. 1. **Idade moça; mocidade, adolescência**: “os sítios onde passara sua infância e lhe corriam felizes os anos da juventude”. (José de Alencar, *O Sertanejo*, p. 33). 2. A **gente moça; mocidade**: *Toda a juventude compareceu ao festival*. 3. Fase do ciclo de um lago na qual este recebe mais água do que perde e por isso tem maior duração (FERREIRA, 1975, p.809, grifos nossos).

Juventude, s. f. **Mocidade; adolescência; gente moça**. (Do lat. *juventus*.) (FERNANDES, 1970, p.649, grifos nossos).

Juventude, s. f. (Lat. *Iuventule(m)*) – Idade juvenil; **mocidade**; a **gente nova**; conjunto de jovena (FONTINHA, 1956, p. 1048, grifos nossos).

Juventude, s. f. – Idade moça, **mocidade**; a **gente moça** (PIRES, 1978, p.698, grifos nossos)

Juventude, s. f. (l. *juventude*). 1. **Período da vida** entre a infância e a idade adulta; **adolescência**. 2. A **gente moça, mocidade**. Antôn.: *velhice*. – *J. extraviada*: gente moça desencaminhada dos bons costumes. (PRADO E SILVA, 1969, p. 507, grifos nossos).

O que se percebe é que a indefinição enquanto processo de identificação que recai sobre os sujeitos que compoariam a juventude reflete-se sobre a prática de dicionarização. Para as condições existentes, não estava claro quem e/ou o quê seria essa juventude. Ponto comum é que esta palavra é um substantivo feminino, que tem a função de nomear algo, definindo-o (sob determinadas condições), mas o processo apresentado trata justamente de realizar o contrário: ao remeter a outros verbetes, que remetem a outros e a outros, ocasiona justamente a indefinição destes já no próprio dicionário, deixando lacunas em aberto.

Não se define e nem se delimita o que seja a juventude, colocando em funcionamento um dizer para não-dizer. Ao não-dizer(-se), produzem-se efeitos de sentido em que os sujeitos são relegados ao silêncio e à não participação social efetiva. Retira-se a responsabilidade de se visualizar os jovens inseridos na sociedade, com anseios e necessidades próprios, que demandam direitos e deveres inerentes à sua existência.

No âmbito da psicologia, o termo que se apresenta para estudos é o de ‘adolescência’ e também este traz uma definição sem muita clareza: “período do desenvolvimento humano situado entre a puberdade e a idade adulta. É de notar que os limites cronológicos variam e que, por isso, não é fácil definir adolescência” (DUARTE; MESQUITA, 1996, p. 6). Linhas limítrofes são moventes, relacionais também na sociologia: “dependendo do que se defina como sendo o jovem e a juventude, estabelece-se o que é próprio e ‘natural’ a este grupo” (BEGA; SALLAS, 2006, p. 47). Porém, dentre todas essas possibilidades de caminhos, há um indicativo de consenso:

Parece haver um consenso em relação a um aspecto, pelo menos no que diz respeito às modernas sociedades ocidentais, a saber, de que **esse período é marcado por profundas transformações e inquietações, por crítica e desejo de mudança** (BEGA; SALLAS, 2006, p. 47).

Delinea-se dessa forma a juventude enquanto um período, uma transição no interior dos processos cronológicos, sociológicos e/ou psicológicos e que manteria uma relação de contestação intrínseca à sua condição de existência. Os sujeitos deixam a condição de ser considerados como crianças, para se opor à fase adulta que seria o momento das consolidações das mudanças.

Ao me reportar às condições de produção dos dicionários, destaco que as edições consultadas dizem respeito ao período da ditadura militar brasileira, que faz ecoar formações discursivas conservadoras, fechadas e/ou com pouca participação dessa 'gente moça', para interferir na construção dessas definições. 'Mocidade' e 'moço(a)' são apresentados enquanto equivalentes da juventude e, em alguns casos, somente estes termos são tomados como definição.

Nos verbetes elencados, o funcionamento discursivo remete a formações que consideram a 'juventude' enquanto tempo cronológico, remetendo à idade. Trabalham-se efeitos de sentido que colocam tal período enquanto uma passagem temporal para a vida adulta. Mas, ainda assim, não se tem clareza com relação a isso: tem-se a "idade moça" (FERREIRA, 1975), (PIRES, 1978), "a idade juvenil" (FONTINHA, 1956), (AULETE, 1974), "adolescência" (PRADO E SILVA, 1969) (FERNANDES, 1970), (AULETE, 1974) "período da vida entre a infância e a idade adulta" (PRADO E SILVA, 1969): não se fecha uma definição, nem isto é possível, sobre o momento exato em que se entra na juventude, deixando a infância.

No verbete de Ferreira (1975), a juventude, enquanto uma "fase do ciclo de um lago na qual este recebe mais água do que perde e por isso tem maior duração", confirma e reforça a noção de período de tempo, que pode ser longo, mas que é indefinido em sua extensão. Ao pensar que o Brasil até 1970 era basicamente agrário e tendo também a sua industrialização sido financiada por esse setor, é uma imagem significativa diante da memória discursiva dos sujeitos, que, em grande medida, têm relações históricas com o campo. A percepção de passagem do tempo nesse espaço contrasta com a cidade moderna.

É ainda Ferreira (1975) que insere uma citação literária caracterizando esta fase como prazerosa: "Ihe corriam felizes os anos da juventude", presente no texto de José de Alencar, o Sertanejo. Diante dos possíveis leitores das mais diferentes faixas etárias, há uma memória discursiva que marca esse tempo como um período "feliz", mas que, ao mesmo tempo, é fugaz, passageiro, reforçado pelo verbo "corriam". Por outro lado, há presente, marcado mesmo enquanto qualificativo, a

possibilidade da fuga dos padrões estabelecidos. Aulete (1974) traz “Juventude transviada”, com indicativo para que se verifiquem as acepções relativas a “transviado”.

Juntamente com juventude, outro verbete se impõe: jovem. Mesmo antes de cruzar as definições propostas, nas condições de produção existentes, a tomada do que é e quem é o ‘jovem’ pode apontar para caminhos semelhantes ao processo de denominação realizado para juventude.

Jovem, adj. 2 gên. – **Juvenil**, que é **moço** (PIRES, 1978, p. 694, grifos nossos).

Jovem, adj. moço, que está na idade juvenil: mulher jovem. O jovem Hylas Egle inda mais jovem. (Garrett.) / (Hist. nat.) Diz-se de **qualquer animal de terna idade**: Uma andorinha jovem – s.m. e f. pessoa moça: sorriu-se o jovem (idem.) / F. lat. *Juvenis* (AULETE, 1974, p.2060, grifos nossos).

Jovem, adj. (Lat. *luvena(m)*) – Moço, que está na idade juvenil; mancebo; s.m e f. – **pessoa muito nova** (FONTINHA, 1956, p.1044, grifos nossos).

Jovem. [Do lat. *juvene*] Adj. 2 g. 1. Que é moço, que está na idade juvenil; juvenil. [Superl. abs. sint.: *juveníssimo*.] 2. **Produzido ou criado pelos jovens, pela juventude: música jovem; teatro jovem**. 3. Diz-se do animal de tenra idade. – V. poder -. S. 2 g. 4. Pessoa moça (FERREIRA, 1975, p.804, grifos nossos).

Jovem, adj. 2 gên. Que é moço, juvenil, **novo**; s. 2 gên. **Pessoa que está na juventude**. (Do lat. *juvenis*.) (FERNANDES, 1970, p. 645, grifos nossos)

Jovem, adj, (l. *juvene*). 1. Juvenil, moço, novo. 2. Que **está nos primeiros tempos de existência**. 3. **Que ainda tem a graça e o vigor da juventude**. S. m. e f. Pessoa moça. Sup. Abs. sint.: *juveníssimo* (PRADO E SILVA, 1969, p. 497, grifos nossos).

‘Jovem’ enquanto um termo qualificativo recorre a outros para complementar a sua conceituação. A caracterização cronológica é recorrente. Enquanto definição do sujeito, ela é usada em diferentes formações discursivas para identificar as pessoas que são novas em idade. Não são considerados outros critérios para a separação entre as fases da vida humana, como psicológicos, culturais, sociais e econômicos.

Em Pires (1978), por exemplo, restringe-se tão somente ao qualificativo, apontando para outros dois verbetes: juvenil e moço. Ou Fontinha (1956) que, ao

defini-lo, enquanto denominação, indica “pessoa muito nova”. São funcionamentos que tratam da chegada dos sujeitos a um estágio posterior à infância, mas que ainda não chegaram à idade adulta, independentemente de outros fatores. Tais conceituações, se consideradas dessa maneira, fariam funcionar discursos sobre a(s) juventude(s), como se todos entrassem e saíssem da juventude ao mesmo tempo, da mesma maneira.

Retomo aqui trabalho desenvolvido por Freitas (2005), que procura analisar os sujeitos jovens e a juventude, para dialogar com o poder público no estabelecimento de políticas públicas para essa faixa da população. Há uma preocupação em não restringir a definição: a construção desta “pode ser desenvolvida por uma série de pontos de partida: como uma faixa etária, um período da vida, um contingente populacional, uma categoria social, uma geração” (FREITAS, 2005, p.6). Estas definições advêm de diversas áreas do conhecimento, ligando-se à faixa etária, à dimensão de fase do ciclo vital entre a infância e a maturidade, mas que não se restringem, servindo também de base para análises demográficas.

A partir dos dados dos censos de 1970 e 1980, é possível traçar um panorama demográfico para delinear quantos sujeitos estavam sob o espectro etário compreendido como ser jovem. As planilhas de 1970 apontavam uma população de pouco mais de 93 milhões de pessoas¹², das quais 52 milhões residiam na zona urbana e 41 milhões na zona rural (IBGE, 2015b, s/p). É a primeira década em que a população urbana supera a rural, indicando o forte processo de industrialização e a constituição das grandes cidades e de postos de trabalho urbanos.

Em 1970, 20% da população brasileira estava compreendida nas faixas etárias de 15 a 19 e 20 a 24 anos; e, se consideradas as faixas etárias compreendidas entre 0 e 29 anos, têm-se surpreendentes 69% da população (IBGE, 2015b, s/p). A expectativa de vida existente era de 58,86 anos¹³ nesse período.

¹² O número apontado é de 93.204.379 pessoas. Mas há pequenas divergências com relação a isso, apontadas pelo próprio IBGE devido a tabulações, ausências e sobreposições de dados, no cômputo geral.

¹³ Banco Mundial. Dados públicos para consulta:

http://www.google.com.br/publicdata/explore?ds=d5bncppjof8f9_&met_y=sp_dyn_le00_in&idim=country:USA:ARG&hl=pt&dl=pt#!ctype=l&strail=false&bcs=d&nselm=h&met_y=sp_dyn_le00_in&scale_y=lin&ind_y=false&rdim=region&idim=country:USA:ARG&ifdim=region&tstart=-1534392000000&tend=1329706800000&hl=pt&dl=pt&ind=false

Para 1980, houve um crescimento demográfico de 21%, passando-se para uma população de 119 milhões de habitantes¹⁴, com mais de 80 milhões residindo em áreas urbanas e quase 39 milhões no campo (IBGE, 2015a, s/p). A população urbana continua em expansão, alcançando o patamar de 68% contra os 56% da década anterior.

Nas faixas etárias analisadas, em 1980, entre 15 a 19 e 20 a 24 anos, estavam quase 25 milhões de pessoas, correspondendo a 20,9% da população, um aumento com relação aos dados de 1970. Com relação àqueles com idade entre 0 e 29 anos, teve-se um pequeno decréscimo ficando em 66,5% da população (IBGE, 2015a, s/p). A expectativa de vida na década de 1980 aumentou para 62,71 anos. Mesmo com pequena diferença em relação à década anterior, ainda permanece a perspectiva de quê, aos 30 anos, a pessoa se encontrava na metade da vida.

Estes dados estatísticos confirmam o distanciamento entre os sujeitos jovens e o centro do poder decisório. Mesmo sendo a maior parcela da população, para as formações discursivas existentes, o poder decisório permanecia nas mãos dos adultos, relegando a juventude um caráter secundário e/ou desconsiderando a sua existência enquanto categoria passível de participação e contribuição para a sociedade. Mesmo quando faz parte da população economicamente ativa, a partir dos 10 anos de idade, faixa etária que já consta dos gráficos analisados, ocupa subpostos de trabalho.

As indefinições se acentuam: além de não haver uma delimitação clara sobre o conceito de adolescência, por vezes, tomada enquanto sinônimo, em outros momentos, com características bastante particulares, há compreensões de que a adolescência (devido a políticas públicas existentes com relação à maioridade penal) vai até os 18 anos e de que se inicia a juventude a partir dos 15 anos de idade, com linhas limítrofes móveis e instáveis.

Recentemente tem sido utilizada a faixa etária dos 12 e 18 anos para designar a adolescência; e, para a juventude, aproximadamente entre os 15 e 29 anos de idade, dividindo-se, por sua vez, em três subgrupos etários: de 15 a 19 anos, de 20 a 24 anos e de 25 a 29 anos. Inclusive para o caso de designar o período juvenil, em determinados contextos e por usos instrumentais associados, este se amplia para baixo e para cima, podendo estender-se entre uma faixa máxima desde os 12 aos 35 anos, como se constata em algumas formulações de

¹⁴ 119.078.885 pessoas.

políticas públicas dirigidas ao setor juvenil, como no caso da Costa Rica em sua “Política Pública da Pessoa Jovem” (FREITAS, 2005, p.13).

Feixa (1999) visualiza os termos ‘jovem’ e ‘moço’, enquanto representantes de diferentes momentos históricos, ligados a elementos culturais. A diversidade de situações agrupa modelos de juventude em sociedades distintas:

‘los púberes’ de las sociedades primitivas sin Estado, los ‘efebos’ de los Estados antiguos, **lo ‘mozos’ de las sociedades campesinas preindustriales**, los ‘muchachos’ de la primera industrialización, y **los ‘jóvenes’ de las modernas sociedades postindustriales** (FEIXA, 1999, p.18, grifos nossos).

‘Moços’ seriam aqueles que estariam inseridos ainda em sociedades pré-industriais, não industrializadas, localizadas no campo e os jovens já seriam a geração fruto das sociedades consideradas modernas, advindas do processo de industrialização. As mudanças sociais, econômicas e culturais que vão ocorrendo vão modificando os sujeitos conjuntamente.

Feixa destaca ainda a necessidade de considerar outros fatores para a delimitação desses modelos: “en cada caso deben combinarse con otras estratificaciones internas (como las geográficas, históricas, étnicas, sociales y de género)” (FEIXA, 1999, p.18-19). Tais concepções pautam-se em um modelo antropológico de análise e delimitação do que seria o jovem, o sujeito da juventude. Trata-se da juventude enquanto uma construção cultural de cada sociedade, variando no tempo e no espaço:

Cada sociedad organiza la transición de la infancia e la vida adulta, aunque las formas y contenidos de esta transición son enormemente variables. Aunque este proceso tiene una base biológica, lo importante **es la percepción social de estos câmbios y sus repercusiones para la comunidad** (FEIXA, 1999, p. 18, grifos nossos)

No Brasil, se considerado o período anterior a 1970, prevaleciam essas características campesinas com a maioria da população no campo. É possível uma aproximação com aquela divisão proposta acima por Feixa (1999), onde o uso dos termos ‘moços’ ou ‘mozos’ trazem consigo maior possibilidade de acepções. Consequentemente, influenciado pelo processo de formação das palavras, o verbete mocidade, relacionado a moço, também será utilizado.

Considerando a perspectiva já apresentada da nomenclatura onde um verbete aponta para outro e outro verbete, opto aqui por trazer um recorte com algumas acepções da época: as principais relações com o termo 'jovem' e 'juventude'. 'Moço' indica "indivíduo que está ainda na idade juvenil ou viril" (AULETE, 1974), (PRADO E SILVA, 1969); "jovem" (AULETE, 1974), (FERNANDES, 1970), (FERREIRA, 1975), (FONTINHA, 1956), (PRADO E SILVA, 1969; "adolescente" (FERNANDES, 1970); "que ainda não parece velho" (PRADO E SILVA, 1969); "tem serviços de pouca responsabilidade" (AULETE, 1974); "imprudente" (AULETE, 1974), (FONTINHA, 1956), (PRADO E SILVA, 1969) "sem experiência (ordinário da pessoa de pouca idade)" (AULETE, 1974); "irreflexão" (FERREIRA, 1975); "novo em idade" (FERNANDES, 1970), (FERREIRA, 1975). 'Mocidade' segue na mesma perspectiva cronológica, frisando a inexperiência e a incompletude destes sujeitos, que se encontram entre a infância e a idade adulta. Desconsideraram-se outras acepções e/ou desdobramentos advindos destas.

As acepções se imbricam, em muitas, 'jovem' é retomado enquanto paráfrase, mas outras características importantes são acrescentadas para a composição do imaginário sobre esses sujeitos à época analisada, em um interdiscurso que as atravessa, como a ligação com o mundo do trabalho e a utilização do termo quando não se sabe ou não se quer chamar pelo nome próprio do sujeito, com a (des)identificação que mantém o distanciamento social entre as classes de trabalhadores.

Na tentativa de manter uma padronização com o português praticado em Portugal, percebe-se a existência de inúmeras figuras que remetem a concepções e práticas que são mais significativas naquele espaço. Apesar de o Brasil possuir um vasto litoral e o seu povoamento ter acontecido a partir dele, as navegações e os navegadores não fazem parte da memória discursiva brasileira; o mar é somente mais um elemento nesse território com dimensões continentais, com grande biodiversidade, diversidade climática e geográfica.

Outra mudança se deu no espaço em que a maioria da população habitava. Isso ocorreu em duas frentes: a política econômica adotada visou intensificar a ampliação do parque industrial brasileiro incentivando a formação de grandes centros urbanos, e por outro lado, adotou práticas de concentração de terras, a chamada 'Revolução Verde' que subsidiava os grandes latifundiários, forçando também as populações do campo a migrarem para as cidades em busca da sua

subsistência. O interdiscurso que dará sustentação é o vínculo com a imagem urbana enquanto símbolo do progresso e do sucesso e o campo, como local do atraso e do fracasso. Essa injunção de sucesso já faz parte dos efeitos da atuação midiática.

Com a popularização da mídia, produziram-se mudanças significativas nas constituições dos sujeitos. Payer (2005), analisando o aprofundamento do neoliberalismo e da globalização recentes, tratou disso de maneira incisiva:

O valor que a sociedade vem atribuindo à mídia – ou o poder de interpelação que a Mídia vem exercendo na sociedade – passa a assegurar-lhe o papel de *Texto Fundamental de um novo grande Sujeito, o Mercado, agora em sua nova forma globalizada* (PAYER, 2005, p. 16, grifos da autora)

Assim sendo, como Payer aponta (2005), cria-se o efeito na Mídia de que não existe nada exterior ao Mercado e que, estando em sua ordem, o lugar máximo da interpelação dos sujeitos se resume a alcançar o ‘Sucesso’, ou ser reconhecido e midiaticizado:

Essa ilusão vai configurando uma **forma-sujeito voraz**, que tudo quer fazer, tudo quer saber, tudo quer ter, tudo quer ver, tudo quer... tudo quer... **na crença ilusória de que um dia vai atingir a plenitude suposta no sucesso**. Nota-se portanto nesse jogo em pleno funcionamento o ideal de sujeito determinado (PAYER, 2005, p.20, grifos nossos)

É a ilusão que impõe uma dupla determinação sobre os jovens, que esperam ser adultos e alcançar o sucesso, ideais distantes de sua realidade imediata.

São também atribuídos aos jovens a não responsabilização de seus atos, dado o seu caráter de irresponsabilidade e inexperiência. A evocação de tal perspectiva põe em funcionamento sobre esses sujeitos mais do que a constatação de que não tiveram tempo para ser experientes, mas que, se não têm experiência, sua participação social deve ser mais restrita justamente pela inexperiência, imprudência e falta de juízo prudencial, características presentes em diversas formações discursivas, naturalizadas sobre as pessoas com pouca idade, excluindo-se todas as condições sócio-histórico-culturais que as permeiam, que impossibilitam que isso seja de outra forma. Só há condições de se deixar de ser inexperiente a partir do momento que é oportunizado ter experiência. E isso é externo ao sujeito.

Ter ou não prudência e ser ou não prudente fazem parte do processo de formação humana, que não se dá apenas com elementos biológicos internos, mas também com a exterioridade, com as condições em que cada sujeito se insere.

Nesse momento, o que se verifica é a ausência de políticas públicas de valorização e atendimento das demandas específicas dos jovens, bem como há pouca valorização das suas iniciativas. Mantém-se assim o distanciamento dos espaços decisórios, que seriam destinados àqueles que chegaram à idade adulta e que estariam 'preparados' para atuação social.

Há uma constante relação de contraposição entre jovens e adultos: enquanto aos primeiros é dado o caráter de inconstância que, por serem jovens, suas ações são impensadas, frutos de paixões irrefletidas e levianas e não merecem ser consideradas, aos outros, atribui-se o ápice da prudência e da completude: os sujeitos adultos seriam dotados 'naturalmente' da reflexão e do discernimento.

A vida adulta aparece como a condição por excelência a que se quer alcançar, caracterizada pela estabilidade plena. **Tal visão atribui o caráter de instabilidade à juventude em oposição à estabilidade da vida adulta**, sem se dar conta de que **a sociedade está sempre em transformação** (CAMARANO et al, 2004, p. 4, grifos nossos)

Dito de outro modo, mesmo o mundo adulto não é completamente estático e rígido que não sofra alterações e instabilidade. Tão pouco o período em que os sujeitos jovens se encontram é regido absolutamente pelo emocional, sem que encontrem regularidades nas ações protagonizadas pelos jovens. É uma condição permeada pela memória discursiva dos fundamentos e da manutenção do poder: as decisões centralizam-se em grupos menores, que se justificam também pelo corte etário/fase da vida.

Segundo Silva e Silva (2011) para a Organização Pan-Americana da Saúde, Organização Mundial da Saúde (OPS/OMS), juventude pode ser compreendida enquanto uma categoria sociológica que representa um momento de preparação de sujeitos - jovens - para assumirem o papel de adulto na sociedade e abrange o período dos 15 aos 24 anos de idade. No Brasil, a atual Política Nacional de Juventude (PNJ), considera jovem todo cidadão ou cidadã da faixa etária entre os 15 e os 29 anos (SILVA; SILVA, 2011, p. 664).

Para além das noções cronológicas etárias sobre juventude, outras variáveis se impõem: do ponto de vista social tem-se um ser em desenvolvimento em

constante conflito com a sua inserção na sociedade. “O jovem só é considerado ‘maduro’ quando bem adaptado à estrutura da sociedade, ou seja, quando se torna um cidadão obediente às normas e aos valores do sistema social em que vive” (BRANDÃO; DUARTE, 1990, p.6).

No entanto, a não aceitação passiva dos ditames sociais e do questionamento da realidade que se impõe reveste-se de caráter positivo, pois adaptar-se à estrutura pode ser aceitar as desigualdades e injustiças existentes sem questioná-las e sem buscar superá-las. O sistema social dado não é algo natural; é antes uma construção coletiva, histórica, cultural e econômica; o encaixe dentro das regras em uma determinada sociedade favorece, em grande medida, a quem criou e determinou as regras:

Os **conceitos** de adolescência e juventude correspondem a uma **construção social, histórica, cultural e relacional**, que através das diferentes épocas e processos históricos e sociais vieram adquirindo denotações e delimitações diferentes (FREITAS, 2005, p. 10, grifos nossos)

São construções e, enquanto tal, não podem ser consideradas enquanto dados naturais e biológicos, que seriam inerentes aos sujeitos. Em diversas culturas, as construções se dão pautadas no conflito entre as gerações. As características e delimitações de cada geração surgem em resposta às outras, afirmando-se em si e, ao mesmo tempo, na negação das demais:

Deve-se reconhecer que o **subgrupo populacional de 15 a 24 anos é bastante heterogêneo**. Assim o é, por pelo menos duas razões que se sobrepõem. O intervalo etário é muito extenso, **não diferenciando, por exemplo, as pessoas que têm 15 anos das que têm 24** (CAMARANO et al, 2004, p. 5, grifos nossos).

Ainda, deve-se lembrar que, até os 18 anos existem políticas públicas voltadas para crianças e adolescentes, como projetos nas áreas de saúde, sexualidade e formação profissional, o que não acontece com as demandas mais específicas dos que já deixaram essa etapa que corresponde ao ensino médio e estão escolhendo que caminho seguir no mundo do trabalho e da constituição familiar:

Associam-se à **heterogeneidade** no interior do próprio grupo populacional jovem as diferenças condicionadas pela sua **posição social e de sua família, sua origem, raça e sexo**. Os jovens são indivíduos que **estão sendo construídos com base nas suas características pessoais e nas informações, experiências e oportunidades propiciadas pela família e pelo contexto social** em que vivem. (CAMARANO et al, 2004, p. 6, grifos nossos).

As diferentes condições em que os sujeitos se encontram determinam-lhes as constituições daqueles que podem ou não ser considerados jovens em seu grupo. As necessidades individuais e/ou coletivas permeiam tal processo:

No caso de **áreas rurais ou de pobreza extrema, o limite se desloca para baixo** e inclui o grupo de 10 a 14 anos; em **estratos sociais médios e altos urbanizados se amplia para cima** para incluir o grupo de 25 a 29 anos (UNESCO, 2004, p. 25, grifos nossos).

A(s) juventude(s) com alto poder aquisitivo tem experiências de vida bem diversas daqueles que não têm o mínimo necessário para a sua sobrevivência com dignidade; os jovens rapazes têm oportunidades diferenciadas das jovens moças; jovens brancos e negros enfrentam os desafios para a superação dos estereótipos; diferentes culturas se relacionam de maneira diferenciada com os sujeitos jovens:

A partir de enfoques biológicos e psicológicos, a juventude estaria definida como o **período** que vai desde o momento **em que se atinge a maturidade fisiológica até a maturidade social**. Mas, **nem todas as pessoas de uma mesma idade percorrem esse período vital da mesma forma**, nem atingem tal meta ao mesmo tempo (UNESCO, 2004, p. 25, grifos nossos).

Nos diferentes estratos socioeconômicos, a juventude significará de maneira diferente e viverá de maneira heterogênea, conforme as condições e as circunstâncias impostas. Sobre essa heterogeneidade de concepções, faz-se necessário delinear a juventude presente nas canções da Legião Urbana, juventude esta que vivia em Brasília na década de 1970.

Esta cidade traz consigo uma gama de perspectivas que não estão presentes em nenhuma outra cidade brasileira e proporcionam condições diversificadas para os sujeitos significarem(-se).

3.2 BRASÍLIA DA LEGIÃO

A maneira como Brasília foi concebida, construída e colocada à disposição para que cidadãos pudessem utilizá-la é significativa no processo de identificação dos sujeitos com ela. O projeto para a criação da nova cidade trouxe consigo também os ambientes em que os cidadãos iriam residir, iriam trabalhar, iriam ter seus momentos de lazer e de entretenimento, como se fosse possível normatizar totalmente o processo de constituição dos espaços e dos próprios sujeitos dentro dela. Orlandi (2004) ressalta que “o espaço significa, e a relação dos sujeitos com o espaço é determinante para a sua forma de vida” (ORLANDI, 2004, p. 81).

Sob o mote de promover a interiorização do país, Juscelino Kubitschek investe em 1957 em um projeto de construção da capital brasileira que seria localizada em uma região central do país que até então não tinha saído do papel. Em 1960, a nova capital brasileira é inaugurada. Para tanto, seguiu-se um projeto que ficou conhecido como Plano Piloto de Brasília. Este projeto foi idealizado pelo urbanista Lúcio Costa para o concurso da construção da nova capital. Ao seguir teorias modernistas em arquitetura e urbanismo, vislumbrava projetar uma cidade diferenciada, capaz de interferir na sociedade e modificá-la em seu modo de viver:

A intenção do governo era utilizar esse modelo para criar um tipo de desenvolvimento urbano radicalmente novo que **servisse como instrumento de superação da condição de atraso nacional**, levando a nação, por meio de saltos de etapas históricas, à vanguarda da modernidade (CALDEIRA, HOLSTON, 2004, p. 218, grifos nossos).

Uma cidade com um nível de planejamento como esse deveria ser capaz de lançar novas bases sobre a sociedade brasileira e ser referência. A partir dela, outras iriam surgir seguindo seu exemplo.

O planejamento modernista totalizante é tanto um instrumento de transformação social quanto de produção espacial. **Ele é concebido como um meio para criação de um espaço que molda a sociedade à sua imagem**. Supõe-se que essa transformação gere o progresso e o desenvolvimento (CALDEIRA, HOLSTON, 2004, p. 218, grifos nossos).

Uma nova capital com o gérmen de uma nova sociedade: essa era a proposta e isso implicava os sujeitos que dela passariam a fazer parte. Vale ressaltar que, diferentemente de outros espaços em que os construtores vão se juntando ao espaço que está sendo construído, criando vínculos identitários, no Plano Piloto, ninguém pôde lançar raízes. Os executores do projeto precaveram-se, deixando o vilarejo que se formou a partir do grande número de operários advindos de diversas regiões a uma distância considerável da cidade que estava sendo construída. A nova capital não era para eles: segregação.

Para as pessoas que passaram a residir no Plano Piloto após sua conclusão, sem participar de seu processo de construção, é como se a cidade surgisse pronta, no meio do nada, sem qualquer intervenção humana. Habitações, áreas de trabalho e de lazer, tudo foi pensado e destinado para pessoas que ainda não residiam naquela região. Pessoas das diversas regiões do país ligadas à administração pública, aos três poderes constituídos, às empresas estatais, às empresas de prestação de serviço, integrantes das forças armadas, as diversas embaixadas dos países com representação no Brasil passaram a residir no Plano Piloto. Todos colocados em edifícios residenciais (blocos) construídos de maneira semelhante, cumprindo o ideal pré-estabelecido que seria evitar a separação das classes sociais, com todas as famílias vivendo sob o mesmo espaço. Mas,

o consenso é imaginário, o discurso social não é homogêneo dando lugar a diferentes movimentos de discurso que se cruzam no que comumente chama-se de 'incompreensão'. **À espera dos sentidos, o sujeito se desorganiza.** O discurso social, nessa perspectiva, apresenta-se como metáfora da divisão social (ORLANDI, 2004, p. 63).

Em uma perspectiva de ordenamento da distribuição espacial e não discriminação das classes sociais, os moradores de uma superquadra brasiliense “foram forçados a viver como que no âmbito de uma grande família, em perfeita coexistência social” (HOLSTON, 1993, p. 28), o que supostamente permitiria um ambiente diferenciado, de interação, colaboração e integração social. A não diferenciação aparente das diferenças socioeconômicas acentuou desigualdades veladas em seu interior:

As quadras brasileiras, apesar de parecidas no traçado, **tinham ocupação estratificada de acordo com a atividade profissional dos moradores**. Algumas exclusivas para parlamentares, outras para militares graduados, outra ainda para funcionários públicos – e os **filhos dos ocupantes reproduziam fielmente, muitas vezes de forma violenta, a rígida hierarquia habitacional** (MARCELO, 2011, p. 71, grifos nossos)

O espaço constitui os sujeitos e faz parte das condições discursivas. Rodriguez-Alcalá (2011) aponta para a existência de uma ‘evidência de mundo’ sobre o espaço natural, rompendo com a noção de que o espaço é natural e não sofre as determinações sócio-históricas, políticas, econômicas e culturais ao longo do tempo. Compreendido enquanto parte constituinte das condições de produção discursivas, também atua na constituição dos sujeitos e dos sentidos. Trabalhar a evidência do mundo é considerar que o espaço não é um cenário neutro e exterior, mas constitutivo do processo do qual resultam sujeitos e sentidos, enquanto aspecto fundamental das condições de produção do discurso. Acrescenta:

Sua formulação permite pensar que **os processos de identificação subjetivos não se dão no vazio, mas num espaço determinado, produzido historicamente**, espaço que não é concreto nem abstrato, mas material (RODRIGUEZ-ALCALÁ, 2011, p. 246, grifos nossos).

Em Brasília, cidade da organização e do ordenamento social, a presença humana trata de estabelecer justamente o contrário: o desajuste. Em específico, a juventude caracterizada pela condição de ‘irresponsabilidade’ e ‘inexperiência’, é deixada ‘livre’ para realizar suas ações. Mas o que se poderia fazer em Brasília? Os moradores tinham acesso a bens e espaços culturais, quadras esportivas, escolas-parque próximas aos blocos, cinemas, bares e lanchonetes nos setores comerciais, clubes próximos ao lago Paranoá dentre outros. Para a juventude, várias opções ou nenhuma opção: insatisfação e tédio.

Surgem as turmas e os grupos: as afinidades. Da casa para escola, da escola para casa, faziam-se necessários outros ambientes. Conseqüentemente, surgiram as festas, os acampamentos e as músicas para embalar as tardes e noitadas. Aqueles que sabiam tocar algum instrumento (e possuíam um) detinham a primazia na configuração da turma. Para o surgimento das bandas, foi um passo. Eram jovens que se agrupavam para burlar o tédio e a solidão em Brasília. Provinciana e ao mesmo tempo cosmopolita, a cidade ainda não havia se tornado o retrato do país

moderno, idealizado por Niemeyer, mas estragado pelos coturnos dos ditadores de plantão (MARCHETTI, 2013, p. X)

O rock é o elemento agregador destes sujeitos, colocando em relação as suas experiências, desejos e angústias cotidianas. Enquanto estilo jovem contestador, permite aos sujeitos que adentram suas nuances não somente uma perspectiva musical, mas antes de tudo cultural e estética. A perspectiva de que Brasília é a capital político-administrativa do país, congregando sobre si representantes de todos os estados da União, amplificava o diálogo e o contato com o diferente: diversidade de culturas, enfrentamentos e possibilidades.

Há nesse espaço também uma relação orgânica com os moradores e o poder. Destinada a sediar o poder, onde as decisões tomadas a partir dela deveriam chegar a todas as outras cidades do país, experiencia uma situação paradoxal: ao mesmo tempo em que representa o centro das decisões, o local de onde surgem as leis, há um afrouxamento do rigor destas mesmas leis para com os seus moradores, se torna espaço para as experimentações culturais e estéticas da juventude em meio à ditadura militar.

A proximidade com o poder também permitiu que determinados sujeitos mantivessem sua 'liberdade', principalmente os filhos dos militares e do primeiro escalão do governo. É claro que essa condição não difere do restante dos grandes centros do país com relação às famílias da classe média-alta, que passaram incólumes por todo esse período repressivo, mas isso em Brasília se acentua, visto que, se estes sujeitos fizessem algo que infringisse a lei e fossem presos, provavelmente, os que sofreriam sanções eram aqueles que os prenderam.

No Plano Piloto, essas condições permitiram que adolescentes e jovens e seus círculos de amizades tivessem maior possibilidade de experimentações e aventuras juvenis, como, por exemplo, contato com festas, bebidas, drogas, uso de veículos etc., sem maiores consequências. Maconha tinha trânsito livre entre os jovens moradores do Plano Piloto. Quase toda superquadra tinha banca de revista, quadra de esportes, playground... e o cantinho da maconha. Na 206 Sul, o campo de futebol era conhecido como o 'Maconhão'. Na 303 Sul, o fumacê ficava perto do parque infantil (MARCELO, 2011, p. 55).

É nesse espaço que os sujeitos que compõem a banda Legião Urbana habitavam. É sobre esse território que estabeleceram suas inter-relações adolescentes e juvenis e constituíram os discursos das/nas músicas que compõem o

repertório da banda. Nesse sentido, é importante destacar a figura de Renato Russo enquanto líder da banda em questão, que, na configuração das sociabilidades existentes, também exercia certa liderança sobre um grupo de adolescentes e jovens brasilienses. Enquanto principal compositor dos grupos de que participou, muitas das suas impressões/interações com Brasília estão presentes nas composições musicais.

Destaque-se que, quando, segundo Alves (2011), Renato Manfredini Júnior mudou do Rio de Janeiro para Brasília com os pais e a única irmã, Carmen, em 1972, possuía 13 anos e a sua família ocupou um dos apartamentos de 150 metros quadrados do Bloco B da SQS 303, quadra de prédios funcionais do Banco do Brasil. O imóvel serviu de moradia a Renato em sua infância e adolescência (ALVES, 2011, s/p).

Quando Renato Manfredini ouviu falar da nova capital pelos discursos de Juscelino Kubitschek, achou que, por conta da qualificação, teria chances de ser transferido logo na inauguração. Não deu certo. Em 1969, ao voltar do período de dois anos de estudos nos Estados Unidos, tentou novamente (MARCELO, 2012, p. 20). Nesse período no exterior, toda a sua família o acompanhou. A transferência para a nova capital somente ocorreu em 1972, após outra especialização de Manfredini, agora na Inglaterra.

Carminha Manfredini, por sua vez, abdicou do magistério para ficar próxima das crianças. Essa dedicação surtiu efeitos. Já nos primeiros contatos de seu filho com a escola, ainda no Rio de Janeiro, não dá trabalho. As professoras destacam não só a facilidade do garoto para escrever, mas também a imaginação desabrida e a facilidade de fazer amigos dentro de sala de aula. Era um menino querido (MARCELO, 2012, p. 28).

A adaptação à nova moradia ocorreu logo. Menos de dois anos após a mudança, os Manfredini já estavam perfeitamente adaptados à Brasília: o pai, bem posicionado na hierarquia do Banco do Brasil, e a mãe preenchia o tempo com atividades sociais (MARCELO, 2012, p. 73).

Renato, juntamente com sua irmã, fizeram dois anos de escolarização nos Estados Unidos (1967-1969) durante a estada em Nova York¹⁵. Quando sua família

¹⁵ Moravam em um apartamento de dois quartos no distrito de Queens (Nova York). Júnior foi matriculado em escola pública. Impressionou a professora quando, instado a listar os livros que já tinha lido, relacionou mais de trinta títulos (MARCELO, 2012, p. 37).

retornou ao país, houve uma preocupação em inseri-los em cursos de idiomas para que não perdessem a fluência adquirida durante esse período. Foi matriculado na Cultura Inglesa e, posteriormente, se tornou professor da instituição. O acervo disponível na biblioteca mantinha Renato ligado nos principais movimentos culturais e musicais que estavam acontecendo pelo mundo, principalmente, na Europa e nos Estados Unidos. Ávido leitor, conheceu alguns dos integrantes da turma e posteriormente das bandas nesse local.

As bandas surgidas no Plano Piloto reconfiguraram a perspectiva que a juventude tinha com relação ao rock: passa-se da contemplação para a ação. Há espaço para fazer 'barulho'. É preciso fazer acontecer por si mesmo. As novas tendências estéticas que chegavam trazidas pelos informativos e revistas especializadas internacionais apontavam para isso. A música enquanto experiência visual corporificava-se nos sujeitos jovens.

Juntamente com a Cultura Inglesa, outros espaços fizeram parte dessa adolescência, contribuindo para com ela: a localização do apartamento da família devido ao emprego exercido por seu pai, na SQS 303, bloco B; as superquadras ao redor; a Colina, conjunto de edifícios residenciais inseridos dentro da Universidade de Brasília, UNB; o colégio Marista; a proximidade e o contato com as embaixadas; locais usados para acampamentos; os barzinhos e clubes frequentados por Renato e sua turma são permeados pela presença da música.

A turma de Renato, a se considerar as condições socioeconômicas da família em Brasília, continha filhos de professores universitários, de diplomatas, de embaixadores e de militares. Eram famílias que detinham poder aquisitivo para se estabilizar na capital. Os irmãos Fê (Antônio Felipe) e Flávio Vilar de Lemos são filhos do professor da UnB, Briquet de Lemos; André Pretorius é filho do embaixador da África do Sul; Dinho e Iko Ouro Preto, Dado Villa-Lobos, Bi e Pedro Ribeiro, Philippe Seabra eram filhos de diplomatas; Marcelo Bonfá, filho de funcionário do Banco do Brasil; Herbert e Hermano Vianna, filhos de militar, piloto da aeronáutica. Estes atualmente são alguns dos integrantes de bandas como Paralamas do Sucesso, Legião Urbana, Capital Inicial, Plebe Rude dentre outras que tinham relação com a turma.

Enquanto espaço geográfico, observando-se o Plano Piloto e seu entorno, chamado de cidades-satélites, há um confronto entre a estrutura urbana planejada para os cidadãos de Brasília e a falta desta na formação das demais, com o

confronto entre o acesso a um instrumento urbanizado e a negação do mesmo para quem não pode fazer parte dele.

Aos 15 anos, Renato é diagnosticado com epifisiólise, também conhecida como Enfermidade de Perthes. Mais frequente no sexo masculino, a doença costuma se manifestar no início da puberdade. Com o desgaste da cartilagem, o fêmur se solta (MARCELO, 2012, p. 80). Passou então por um longo tratamento, intervenção cirúrgica na perna, recomendação de repouso absoluto: “exilado no próprio quarto, Renato passa dias e noites na cama. Movimento mínimo, dores intensas” (MARCELO, 2012, p. 80). Para amenizar, a família busca ofertar-lhe condições para enfrentar de maneira positiva esse momento de reclusão:

A mobília do quarto passa por mudanças. A cama é empurrada para perto da parede. **Agora, tudo está à mão:** o aparelho de som três-em-um, o rádio para escutar a BBC, o violão novo, os cadernos de anotações, **parte do acervo da biblioteca dos pais:** clássicos de Dostoievski, Shakespeare, Somerset Maugham, John Steinbeck, Eugene O’Neill. E mais: Obra Poética, de um dos seus autores prediletos, Fernando Pessoa (MARCELO, 2012, p. 80, grifos nossos).

Dias de sofrimento, mas também dias de imaginação. Chegou a criar, com riqueza de detalhes, a trajetória de uma banda de rock imaginária. Um dos integrantes era um jovem baixista inglês, a quem chamou de Eric Russell. Somente após uma segunda cirurgia, as dores diminuem e consegue ficar em pé. Recupera-se. Volta para a escola, ainda de muletas. Continua destacando-se nos estudos dado o amplo conhecimento de que já dispunha, visto que a família procurava complementar e/ou suprir o contato com bens artístico-culturais e até científicos.

O pai, Renato Manfredini, assumiu a responsabilidade de garantir conhecimentos que estavam muito além dos que eram cobrados pelos professores: “enciclopédias, livros de referências, clássicos da literatura universal, tudo estava à mão do filho” (MARCELO, 2012, p.57). Regularmente, iam a concertos de música erudita no Teatro Nacional. Também levou o filho ao seu primeiro show de rock, apresentação de Rita Lee, no ginásio do Marista lotado. Já sabia que, para o primogênito, a música era companheira de quarto, sala, tarde, noite, sábados e domingos. Música pop, música erudita, mais música estrangeira do que música brasileira (MARCELO, 2012, p.59).

Passada a fase do tratamento da doença, passa a frequentar mais assiduamente a Colina, blocos residenciais dos professores e funcionários da UnB, onde os jovens reuniam-se para tocar e/ou ouvir música. Apesar de nesse período ter uma estreita ligação com o espaço desta universidade, não pode frequentá-la enquanto aluno regular, pois, quando prestou vestibular, foi reprovado para a vaga no curso de comunicação da instituição. Mas isso não o abateu. Em janeiro de 1978, passou no Ceub (Centro de Ensino Unificado de Brasília), instituição privada existente na capital. Nessa época, com 18 anos, já frequentava as aulas paramentado como um típico punk inglês. Durante esse tempo, escreveu poemas, gravou programas de rádio, formou-se (ALVES, 2011, s/p).

Nessa época, no Plano Piloto, os bares, clubes, cinemas, teatros e festas nas embaixadas e casas de alto padrão podiam ser pontos de encontro, com o consentimento dos organizadores ou não. Essas experiências vão contribuir para a noção que se mostra a respeito de Brasília presente nas músicas da Legião Urbana. Com a proposta de formação do Aborto Elétrico com Renato Russo, Fê Lemos e André Pretorius, a turma aumentou significativamente. Também outras bandas surgiram nesse período, inspiradas neles com quem mantinham uma relação de cumplicidade e concorrência.

Brasília proporcionava acesso privilegiado a informações culturais aos jovens e um contato quase imediato com as novas tendências mundiais, dada a circulação de pessoas de diferentes lugares e nacionalidades que circulam nesse espaço. Quando o rock subdividiu-se e uma parte ressignificou-se no punk, as informações circularam entre os intercambistas:

1977. Fê e Flavio Lemos **estavam morando na Inglaterra e, de lá, mandavam fitas com músicas punks** para os amigos da Colina. Lá pro lado da Asa Sul, Renato Russo também começava a se interessar pelo assunto, **com a ajuda de amigos que lhe traziam discos importados**. No mesmo ano, André Pretorius desembarcava em Brasília, **vindo da África do Sul, já trazendo um visual punk e alguns discos** (MARCHETTI, 2013, p. 7, grifos nossos).

O poder aquisitivo é um ponto importante a ser destacado aqui, visto que os custos para comprar revistas especializadas e LPs das bandas de sucesso, bem como os instrumentos musicais e equipamentos necessários para a organização das bandas eram altos. O contato com revistas importadas especializadas nas principais

tendências culturais e musicais permitiu-lhes trazer para a realidade brasileira aquilo que estava sendo produzido e consumido a nível internacional. Duas revistas inglesas se destacavam: *New Music Express* e *Melody Maker*¹⁶. Edições semanais traziam as tendências, tanto musicais, quanto estético-culturais associadas aos grupos de maior sucesso na época. Quando não adquiriam, disputavam os exemplares disponíveis no acervo da biblioteca da Cultura Inglesa. Muitos discos e até instrumentos importados eram trazidos pelas famílias de suas viagens e/ou intercâmbios e circulavam entre jovens e adolescentes do Plano Piloto.

A noção de estar na cidade e de o espaço ser essencialmente urbano é o gérmen do ideário contido na *Legião Urbana*. Por ora, destaque-se o fato de ser um agrupamento juvenil que ocupa o espaço urbano, que é determinado por ele e (a)ssujeita-se à urbanidade. O discurso da cidade compõe também a(s) juventude(s) das músicas da *Legião Urbana*, afetando a função-autor Renato Russo nas nuances do que acontecia por ali. Não seriam as mesmas discursividades, se os sujeitos jovens em questão estivessem em outro local; o espaço permite-lhes traços para os efeitos de sentido possíveis.

3.3 CANÇÕES DE ROCK

Completando as principais condições de produção, acrescentamos a música nas canções do rock e suas subdivisões. Rock é supostamente música feita por/para jovens, tido pela mídia enquanto o som preferido dos jovens desde a década de 1950. As condições de surgimento desse estilo musical apontavam para os Estados Unidos do período pós-guerra, que experienciava um ótimo momento de expansão econômica. O cidadão americano experimentava as possibilidades do mercado de consumo. Esse estilo de vida consumista e material do homem médio norte-americano, fruto de uma propaganda intensiva através dos meios de comunicação de massa, acabou sendo sintetizado em uma expressão: *american way of life*, que se tornou um dos principais elementos influenciadores da cultura mundial do pós-guerra (BRANDÃO; DUARTE, 1990, p. 18).

¹⁶ As obras “O Diário da Turma 1976-1986: A história do rock de Brasília” de Paulo Marquetti e “Renato Russo: o filho da Revolução” de Carlos Marcelo trazem maiores detalhes sobre o contato da turma com as revistas especializadas.

No caso dos americanos, uma explosão demográfica permitiu que, de 1940 a 1960, a população aumentasse em 33%, o que era visto como a garantia de demanda de consumidores para os bens de consumo. A expansão econômica veio acompanhada por uma explosão demográfica para que novos norte-americanos usufríssem e participassem da emergente cultura de consumo. Diante desse novo quadro, surge uma cultura jovem, fazendo com que grande parte da indústria cultural fosse dirigida à juventude norte-americana (BRANDÃO; DUARTE, 1990, p. 19).

Criou-se, assim, um mercado especializado para uma vasta gama de produtos: pranchas de surf, radinhos de pilha, revistas, filmes e, principalmente, para os discos de música jovem. **Quando Rock around the clock, com Bill Halley e seus cometas, estourou através do filme Blackboard jungle (Sementes da violência), em 1955, iniciou-se a comercialização da chamada ‘cultura rock’** (BRANDÃO; DUARTE, 1990, p. 19, grifos nossos).

A música jovem permite nesse período, para além de ser considerada um movimento cultural espontâneo próprios dos sujeitos e dos grupos jovens, uma oportunidade para a indústria cultural se utilizar dela para seus intuitos mercadológicos. Ao vislumbrar a oportunidade, ampliou-se a quantidade de artistas e grupos, bem como o alcance do movimento, situação contraditória, visto que o estilo surgiu da mistura de dois contextos musicais de baixo poder aquisitivo:

o **rhythm and blues negro** e a música dos brancos rurais – **country-and-western-**, também tão marginalizada quanto a música negra, pois era a música dos **brancos pobres**. Da união desses dois tipos de música o estilo chamado “rock’n’roll (BRANDÃO; DUARTE, 1990, p. 20, grifos nossos)

Quer dizer, inicialmente o rock era produzido pelas classes mais baixas americanas e, posteriormente, foi sendo introduzido nas classes mais altas por conta da indústria cultural. Isso se deve, como lembra Rochedo (2014), a um processo que vai da negação à total assimilação: a grande mídia desconsidera as experiências na música até estas se tornarem um meio rentável.

O rock advindo da perspectiva dos negros e dos brancos situados à margem da sociedade estadunidense enfrentou conflitos e preconceitos até ser incorporado pelo ‘show business’:

No início da história do **rock**, a imprensa, assim como os setores mais conservadores da sociedade, **o deslegitimaram** concebendo a cultura musical 'rock and roll' como **expressão vulgar**, por vezes, violenta e pouco expressiva (ROCHEDO, 2014, p. 17, grifos nossos)

Essa situação se dava por estarem à mercê de uma nova expressão musical que envolvia a juventude e promovia rupturas com os padrões moralistas e preconceituosos vigentes (ROCHEDO, 2014, p. 17) As possibilidades surgidas promovidas pela juventude, a partir do rock'n'roll, fez os jovens de classe média enfrentarem as normas de moral e de conduta estabelecidas, o que se tornou rapidamente mercadoria a ser comercializada, pelas grandes gravadoras e vendida ao público branco a partir de meados da década de 50. São óbvias, portanto, as razões porque o primeiro rock de sucesso, 'Rock around the clock' (1954), era de um simpático branco, de cabelos louros, chamado Bill Halley, o mesmo acontecendo com a superestrela do rock'n'roll, Elvis Presley (BRANDÃO; DUARTE, 1990, p. 21).

A partir de então, a indústria cultural norte-americana desenvolve-se a mil por hora. Gravadoras, rádios, cinema e televisão, **percebendo o mercado que se abria com o rock'n'roll e seu estilo de vida**, voltam-se para essa emergente **cultura jovem**, estimulando cada vez mais o seu **consumo** (BRANDÃO; DUARTE, 1990, p. 21, grifos nossos).

O rock vai ganhando espaço na mídia, construindo um imaginário sobre o que e quem seriam os jovens roqueiros, com imagens produzidas apresentadas como um ideal a ser experienciado por todos. Com isso, foi um estilo contestado pelos próprios jovens, que, ao verem suas experiências expressas, questionavam-se sobre a validade e a fidelidade da representação, pois

A música não refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não-verbalizável; atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. Por isso mesmo **é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas.** (WISNIK, 2002, p.28, grifos nossos).

Amparada por toda a estrutura da indústria cultural, o estilo rock se firmou, expressando por esse próprio meio sua perplexidade com as expectativas

formatadas para o imaginário da juventude. Fiúza (2001) alerta para essa condição imposta pela indústria da cultura massiva:

Mesmo mensagens de contestação social presentes em gêneros que romperam fronteiras nacionais, como o *rap* ou o *reggae*, **são objeto de interesse da indústria fonográfica**, que, comumente, se apropria até do que é **‘revolucionário’**, **tornando-o vendável** e retirando parte de seu caráter contestador (FIUZA, 2001, p. 10, grifos nossos)

Delimitado o surgimento do estilo musical em análise, dialogo também com a perspectiva existente da relação entre a música e o discurso. A música também se materializa em sons e silêncios que obedecem a leis previamente estabelecidas, semelhante ao que ocorre com o discurso. Wisnik (2002) percebe algo além da música: esta, sendo uma ordem que se constrói de sons, em perpétua aparição e desaparecimento, escapa à esfera tangível e se presta à identificação com outra ordem do real, ordem constituída na primazia do significante. O som é, então, um objeto subjetivo, que está dentro e fora, não pode ser tocado diretamente, mas que toca os sujeitos com uma enorme precisão (WISNIK, 2002, p.28).

Moraes (1985), abordando um poema sobre o trabalho com a música, destaca que esta pode ser considerada “uma ‘Língua’ que se dá no ‘Espaço’ e no ‘Tempo’, do ‘Sentimento’” (MORAES, 1985, p. 25). Em uma perspectiva que se abre para o que há de vago, de incerto, não possuindo apenas o rigor e a beleza das estruturas ordenadas, a música “também dá a impressão de suar – como a placa de vidro enfrentando nas faces opostas, temperaturas diversas – outras gamas de significação” (MORAES, 1985, p. 26).

Essa materialização sonora com significação diversificada para cada sujeito do corpus musical é semelhante ao processo discursivo. A música é uma “maneira de construir e de representar um mundo (língua) a partir do e sobre o som (paisagem audível) e o silêncio (hálito das estátuas), a música não é apenas certeza e, muito menos, univocidade” (MORAES, 1985, p. 26); ela depende das condições de produção para efeitos de sentidos possíveis.

Orlandi (2010) ressalta que o discurso não se fecha em uma significação, bastando ser decodificado. São “efeitos de sentido que são produzidos em condições determinadas e que estão de alguma forma presentes no modo como se diz” (ORLANDI, 2010, p. 30). São estes vestígios que o analista tem de apreender,

para que possa perceber os sentidos aí produzidos relacionados com a sua exterioridade:

Esses sentidos têm a ver com o que é dito ali mas também em outros lugares, assim com o que não é dito, e com o que poderia ser dito e não foi. Desse modo, **as margens do dizer do texto, também fazem parte dele** (ORLANDI, 2010, p. 30, grifos nossos).

No campo da materialidade da música e do discurso, ressalte-se esse descolamento entre significado e significante, que é o que justamente provoca os efeitos de sentidos entre os interlocutores. Mesmo assim, obedecem a sistemas que lhe asseguram a estrutura:

Vista sob o ângulo da sua maior especificidade – da sua materialidade, enfim -, a música pode ser considerada uma linguagem sem referente imediato. Nessa medida, **ela refere-se a ela mesma**, à sua própria maneira de ser, de erigir-se em um sistema autônomo (MORAES, 1985, p. 30, grifos nossos).

São significantes a serem vinculados a diferentes condições de produção. Uma destas condições relaciona-se ao processo histórico, aspecto que é ressaltado por Moraes (1985) com relação à música:

Como linguagem, a **música tem a sua História**. E esta mostra que a maneira de **construir música varia de comunidade para comunidade, de época para época** e, às vezes, de **indivíduo para indivíduo**. Cada povo, cada momento da História tem o seu próprio sistema de organização musical (MORAES, 1985, p. 69, grifos nossos).

Além de ser um sistema referente a cada povo e a cada momento da história, isso só se organiza desta forma justamente por serem povos e momentos distintos, com a exterioridade atuando sobre as composições musicais. São diferentes povos, grupos, idades, condições históricas, econômicas, políticas, etc. Consequentemente, surgiram as subdivisões musicais que tentam dar conta das diferentes expressões humanas coletivas, apresentando características que as particularizam: música popular, música sertaneja, música gospel. À medida que se particulariza, estabelece um recorte que insta os indivíduos a se tornarem sujeitos deste extrato.

No interior do universo musical, insere-se a Legião Urbana, com estilo rock enquanto música jovem, produzida e destinada para a juventude. Nas condições em que se encontram os sujeitos envolvidos com a banda, partem da proposta do punk rock, que lhes daria o ímpeto inicial para a formação dos grupos musicais em Brasília. Apesar de que as músicas lançadas nos discos “Legião Urbana” e “Dois” já terem sofrido alterações estilísticas, o terceiro trabalho “Que País É Este? 1978/1987” trouxe novamente os primórdios da primeira banda de Renato Russo, com composições que ele havia preparado para o repertório da banda Aborto Elétrico, assumidamente punk.

Paralelamente à consolidação do punk rock, acrescento a formação musical dos integrantes da banda Legião Urbana, em especial, de Renato Russo, somando a sua passagem pela banda Aborto Elétrico. Vale lembrar que os outros integrantes desta primeira banda também são peças importantes na composição do imaginário existente ao redor da turma a que Renato estava integrado e que serviriam de base para as canções. A formação musical de Renato Russo é bastante ampla e diversificada, o que faz com que seu trabalho não se restrinja a um simples arremedo das bandas estrangeiras, mas que, aos poucos, vai inserindo nas suas composições elementos diferenciados, trazendo o rock para o contexto brasileiro. Isso se mostra na relação com a sua própria família:

Desde sua juventude, no Paraná, **seu Renato havia convivido com um pai flautista e violonista**, desses que aprende tudo de ouvido e anima saraus e serestas. Também sua **mãe**, orientada, era capaz de acompanhá-lo ao **violão**. O próprio **Renato Manfredini pai aprendeu rudimentos de piano**. Escutava música clássica e jazz (DAPIEVE, 2000, p. 15, grifos nossos).

Esse gosto eclético da família acaba por se refletir na definição dos seus próprios gostos, amplificando-se, quando, na virada dos anos 1960 para 1970, ele descobre o rock e tudo aquilo que este representava para a juventude. Marcelo (2012) destaca que Renato era Beatlemaníaco¹⁷ e não precisava das aulas na Cultura Inglesa para conhecer McCartney intimamente. Já tinha escrito texto ficcional em que utilizava como personagens ‘todas as pessoas solitárias’ descritas

¹⁷ Beatlemaníaco: Fã (excessivo) do grupo inglês Beatles. O termo surgiu em 14 de outubro de 1963. Segundo Renata Py (2014) A imprensa britânica inventou o termo ‘Beatlemania’ para definir o fenômeno que tomava a Inglaterra – adolescentes em frenesi pelos membros da banda Beatles. Disponível em: <<http://www.antenazero.com/beatlemania/>> Acesso em: 26 Abr. 2015.

pelo baixista em ‘Eleanor Rigby’. Convivia com Paul, John, George e Ringo desde os 5 anos, quando pediu aos pais um disco e ganhou um compacto com quatro faixas, entre elas ‘Twist and Shout’. O anúncio do fim da banda, em 1971, não o abalou. “Amava Beatles, Dylan e Beach Boys. Amava a língua inglesa. Amava o rock. E, especialmente, amava o rock cantado em língua inglesa” (MARCELO, 2012, p. 52-53).

Na época de sua chegada em 1973 à Brasília, o rock já começava a dar sinais de cansaço, voltando-se para a experimentação e para o cruzamento com a música erudita, que desembocou no rock progressivo, como uma tentativa de recobrir o rock de uma áurea mais nobre, de preciosismo. Renato e toda a turma também se envolveram com este estilo. A partir da audição do álbum duplo conceitual do Genesis, Renato acompanha a história de jovens rebeldes:

Enlevado, Renato acompanhava a história do **delinquente (‘punk’, em inglês) que, aos 17 anos, já tinha passado por um reformatório e dizia não ter medo da dor nem se importava em ferir outras pessoas**. Lembrava os filmes de James Dean e Marlon Brando. **Cinema e música, as maiores referências** (MARCELO, 2012, p. 70, grifos nossos).

Já havia anseios por novas mudanças. Era necessário ousar novamente. A juventude não encontrava em seus ídolos do rock respostas para suas vivências. É quando em 1975 surge a proposta da banda inglesa Sex Pistols, agregando um visual despojado a uma musicalidade visceral: era a mola propulsora para que surgisse um movimento mundial, de um novo estilo musical:

En el principio fue el verbo de los Sex Pistols. Y el verbo se hizo música y la música se hizo carne y habitó entre nosotros. Todo sucedió en Londres, un caluroso verano de 1976. Meses atrás, las revistas musicales habían descubierto una **banda rocanrolera que hacía una música estridente, sincopada, excêntrica** (FEIXA, 1999, p.7, grifos nossos).

Literalmente, o nome do grupo significava Pistolas Sexuais, referência sexual extremamente provocativa para os padrões morais da época. O grupo era liderado por dois jovens que contavam também com apelidos conflitantes: Johnny Rotten (Podre) e Sid Vicious (Viciado).

Su **actitud insolente**, sus **canciones obscenas**, sus **atuendos desgarrados y sus sonidos arrítmicos** habían de componer un imaginario tan fascinante como repugnante, que pronto atrajo la atención de millares de jóvenes urbanos desempleados y de decenas de reporteros de periódicos amarillos. **Había nacido el punk (literalmente: basura, porquería, mierda)** (FEIXA, 1999, p. 7, grifos nossos)

Há um rompimento com as estruturas estéticas existentes por essas propostas punks. Não foi apenas um movimento no interior do rock'n'roll, mas amplificou-se para o campo artístico, chegando rapidamente à indústria cultural: era preciso dizer o que era necessário para ser um punk. Os processos de constituição das juventudes diante disso vão variar enormemente, dados os efeitos de sentido possíveis a partir das condições de produção postas nos diferentes espaços. Decorre disso a diferenciação entre os punks de Brasília e os punks existentes em São Paulo, por exemplo. Estes últimos advogam para si a autenticidade do rótulo punk brasileiro, pela semelhança da experiência de surgimento do estilo musical.

Porém, com relação à Brasília, há que se considerar o contato quase que simultâneo com o surgimento do movimento. E se, dentro da perspectiva de subverter a ordem imposta, seja ela qual for, for considerada a ação dos jovens que residiam em Brasília, também é possível percebê-los enquanto punks. Juntamente com as composições musicais ousadas e agressivas, criou-se todo um conjunto visual, roupas e acessórios necessários à identificação dos sujeitos. A utilização ou não compõe o imaginário destes jovens.

Permeando estas condições de produção, a(s) juventude(s), Brasília e a música, impõe-se a ditadura militar enquanto período histórico brasileiro de 1964-1984, em que os militares assumiram o poder no país e atuaram não somente no plano político-econômico, mas estabeleceram a censura e o silenciamento em diferentes setores da sociedade, com mão de ferro, silenciando formações discursivas contrárias ao regime imposto e detendo significações. E é essa exterioridade que moverá as canções/discursos que os sujeitos jovens compõem.

4 CANÇÕES EM FUNCIONAMENTO

Tratar da obra da banda Legião Urbana, em qualquer que seja a abordagem, caminho ou trilha metodológica, é sempre desafiador. É um *corpus* que está envolto em um misto de admiração e espanto, com o poder de arrebanhar uma multidão de fãs desde o seu surgimento e que ainda continua despertando o fascínio, quase 20 anos depois da última apresentação oficial em 1996. Diante disso, duas perspectivas impõem-se à precaução: o risco de se cair em uma militância panfletária do ideal legionário e, por outro lado, tomá-lo justamente pelo viés da crítica à indústria cultural a que foi alçado e projetado para todo o país, desmerecendo o valor simbólico do legado que Renato Russo, Dado Villa-Lobos e Marcelo Bonfá deixaram para a música brasileira.

De qualquer forma, é um risco a se correr. Por outro lado, a AD permite escapar à armadilha imposta por essas concepções que acabam se fechando em um sentido unívoco diante do discurso materializado nas canções; antes, percebe o funcionamento desses discursos para a produção dos efeitos de sentido. Nesse sentido, as canções enquanto significantes abrem-se para a multiplicidade de sentidos, tanto no plano verbal, que se dá sobre a materialidade linguística, quanto no plano não-verbal, da ordem sonora, pautada na polifonia advinda da sonoridade musical. As composições irão, assim, instar cada sujeito na produção de sentidos diferentemente, visto que esse processo não é controlado pelo sujeito, que determinaria os sentidos, mas resultado das condições de produção discursivas a que estão expostos/imersos.

É sobre essa perspectiva que se retoma as condições já elencadas no segundo capítulo: juventude, canção (rock) e Brasília, para agora analisar o discurso presente nas canções dos três primeiros discos da banda Legião Urbana, num movimento que vai da constituição discursiva das canções à interpretação dos jovens ouvintes em suas próprias condições imediatas, no momento de lançamento das obras artísticas e nos processos sócio-histórico-cultural e econômicos que lhes permeavam.

A partir dessas condições, é preciso explicitar as formações imaginárias sobre a juventude presentes nas canções, na perspectiva dos sujeitos jovens, contrapostas ao ideário adulto, considerando que desde 1964 o país vivia sob a égide da Ditadura Militar, com implicações (des)favoráveis decorrentes disso para os

diversos sujeitos: para alguns, uma 'revolução' gloriosa, 'cruzada' necessária contra o avanço comunista, para outros, a repressão e retirada de direitos civis.

As canções trazem em si marcas das condições em que foram produzidas e a partir destas tocam o imaginário juvenil em seus anseios, esperanças, medos e angústias. Por elas, também, se delinea essa juventude e os processos de significação sobre as demais.

Viu-se que as noções de jovem e juventude são abertas e moventes, não se fecham em um sentido unívoco e cristalizado. São antes delimitadas social, econômica e culturalmente. Os jovens em questão aqui são aqueles que mantinham um processo de identificação com o estilo musical do rock'n'roll. Considerando os fatores elencados, necessários à fruição estética do rock em todas as suas possibilidades, essa afirmação acaba por delimitar também a existência de outros jovens que não se identificavam com esse estilo: juventudes no plural.

As bandas de rock eram compostas por jovens que tinham entre 17 e 24 anos aproximadamente nesse período: por elas, começo delinear quem seriam estes 'filhos' da ditadura, aqueles que nasceram durante esse período ou tiveram suas vidas cedo marcadas por essa condição política do país. Por serem nascidos a partir da década de 1960, não tiveram a oportunidade de vivenciar concretamente outros regimes de governo no Brasil. Outras formas, a história é que devia dar-lhes conta, ou então era necessário traçar um paralelo com os demais países. As diferentes juventudes nessa faixa etária experienciavam as implicações que suas condições socioeconômicas lhes permitiam. Aquelas que detinham um poder aquisitivo maior tinham a seu favor uma distensão maior diante do regime do que as menos favorecidas, que não tinham muitas alternativas diante do que lhes era imposto.

Ressalte-se que, para ter durado 20 anos oficialmente, a ditadura surgiu e se sustentou não apenas com a força e a violência representada pelos militares, mas por diversos setores civis que deram sustentação ao golpe. Peixoto (2014), em reportagem sobre os 50 anos da instauração do golpe militar, destaca que, apesar da predominância dos militares no comando da ação que depôs o presidente João Goulart, o golpe de 1964 só foi possível graças à participação da sociedade civil: donos de veículos de comunicação, empresários, setores conservadores da Igreja e o governo dos Estados Unidos, entre outros. Continua:

Historiadores afirmam ainda que **Jango**, embora tivesse altos índices de aprovação como presidente, **sofria, desde que assumiu o comando do País, uma campanha massiva de desestabilização em rádios, TVs e mídia impressa**. A Marcha da Família com Deus pela Liberdade, que levou cerca de 200 mil às ruas de São Paulo contra Jango, **mostrava que a estratégia de ‘ameaça comunista’ estava dando certo** (PEIXOTO, 2014, s/p, grifos nossos).

A mídia atuava fortemente em defesa dos interesses da elite financeira e industrial, dos latifundiários e setores religiosos, que, sob diferentes vieses, mas com o mesmo mote do ‘medo do comunismo’, viam-se ameaçados por uma conjuntura mais voltada para área social que vinha sendo promovida junto à população. Netto (2014) corrobora, elencando esses setores que sustentaram o golpe:

Em 1º de abril de 1964¹⁸, um **golpe civil-militar** (...) derrubou o presidente João Goulart. (...) Levado a cabo pelos setores mais reacionários da sociedade brasileira (a fina flor da **burguesia industrial e financeira, os grandes proprietários de terras e as cúpulas militares**) e com significativo apoio inicial da **alta hierarquia católica e de largas camadas da pequena burguesia**, o golpe – que se autoproclamou ‘revolução’, para ocultar seu caráter reacionário, e ‘de março’, para escapar à ironia do *dia da mentira* – contou com a mais **ativa colaboração dos Estados Unidos e das empresas norte-americanas que atuavam no país** (NETTO, 2014, s/p, grifos nossos)

Estes setores para a defesa de seus interesses, a seu modo, em formações discursivas diferentes, colaboraram até mesmo financeiramente para que o golpe ocorresse. O discurso recorrente era de que se fazia necessário substituir o governo e a política que vinha sendo praticada, por qualquer coisa que lhes garantisse manutenção dos privilégios que estariam sendo ameaçados.

Desde maio de 1954, quando o ministro do Trabalho de Vargas, **João Goulart, propôs 100% de aumento no salário mínimo**, começou a se sentir cheiro de golpe no ar. Este foi tentado em agosto, antes e depois da morte de Vargas. Foi retomado antes da posse de Juscelino, em 1955, e na renúncia de Jânio Quadros, em 1961 (GIANNOTTI, 2004, s/p)

¹⁸ Há uma divergência com relação há data da instauração do golpe militar. Por ter sido realizado no dia 1º de abril, comumente conhecido como ‘Dia da Mentira’, o feito poderia soar pejorativo. Dessa forma, tem-se registro que os militares optaram por comemorar e relembrar historicamente a data em 31 de março.

No transcorrer da história brasileira, nos diversos momentos em que minimamente as classes menos favorecidas tiveram algum tipo de benefício social, tendo no horizonte alguma alteração no *status quo* dos privilégios da elite e a diminuição das desigualdades, rapidamente esses setores organizaram-se para conter e suplantar os avanços. As elites não conseguem vislumbrar qualquer perda de vantagens, por menor que seja. Quando em 1954, o então ministro João Goulart (Jango) concedeu aumento no salário mínimo para os trabalhadores, isso não foi bem recebido por essa parcela da sociedade; já, em 1961, ao Jango chegar à presidência, esses grupos anteciparam-se e saíram no combate de uma possível ‘república sindicalista’, evitando que o presidente tomasse medidas voltadas para ampliação dos direitos dos trabalhadores. Peixoto (2014) aponta que, contra essa possível ameaça, os empresários fincaram no Rio e em São Paulo, as sedes do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais, o Ipês:

O grupo, financiado por 95 empresas e 125 doadores físicos, promovia massiva propaganda contra o governo por meio de cursos, palestras, propaganda em revistas e superproduções televisivas contrárias ao governo. ‘Não tinha a expressão ‘Fora Jango’, mas tinha um discurso de insatisfação fortíssimo contra seu governo’, explica Denise Assis, jornalista e pesquisadora da Comissão da Verdade do Rio de Janeiro. **Cinco empresas contribuíram com 70% da receita do instituto: Listas Telefônicas Brasileiras, Light, Cruzeiro do Sul, Refinaria e Exploração de Petróleo União e Icomi** (PEIXOTO, 2014, s/p, grifos nossos)

Esse grupo disseminava a instabilidade diante do governo, inserindo-se nas diferentes instituições midiáticas, educacionais e religiosas, atuando junto às forças militares para dar sustentação ao processo em curso; diferentes frentes e argumentos, para aparentar a sensação de que o descontentamento era generalizado entre toda a população:

O golpe da direita não foi para evitar um fantasioso golpe da esquerda. **A direita estava decididíssima a acabar com a democracia para conservar seus privilégios seculares.** A direita não admitia que nas ruas se discutissem temas como a Reforma Agrária, e as outras reformas de caráter popular. Não admitia **nenhuma contestação à sua dominação** que vinha desde Álvares Cabral (GIANNOTTI, 2004, s/p, grifos nossos)

Para proteger seus interesses político-econômico-financeiros, bancaram diversas ações antes e durante a ditadura. Peixoto (2014) entrevistou Denise Assis, integrante da Comissão da Verdade do Rio de Janeiro, que exemplificou como ocorreu o apoio financeiro pré-golpe pelo Ipês:

Em apenas uma ação, **a vinculação (sic) de 15 filmes para criar a insegurança na população**, entre 1962 a 1964, **foram pagos 450 mil cruzeiros semanalmente a 13 canais de TV**. 'Os jornais e televisões receberam muito dinheiro, mas depois a própria mídia cedeu espaço' (PEIXOTO, 2014, s/p, grifos nossos)

Estas campanhas tinham por intuito disseminar o medo e a desinformação entre a população sobre o que seria a ideologia socialista, apresentado de maneira deturpada em atendimento dos seus interesses, da livre iniciativa e do capital, sem a interferência estatal. Além disso, destaca que a Associação Nacional dos Fabricantes de Veículos Automotores (Anfavea) e a Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (Fiesp) também contribuíram financeira e logisticamente para a concretização do golpe, como no caso do suborno, por exemplo, do então comandante do 2º Exército, general Amaury Kruel, ministro da guerra de Jango, pela Fiesp (PEIXOTO, 2014, s/p):

O deputado Adriano Diogo, coordenador da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo, diz que é **preciso pensar na punição das empresas que lucraram com o golpe ao patrocinar ações de repressão violentas**, em 'uma analogia com a punição aos crimes militares'. 'Cada ditador trazia um grupo de empresas para o Brasil. **O golpe militar foi um grande negócio, ganhou-se muito dinheiro**' (PEIXOTO, 2014, s/p)

Essa participação ativa e o lucro obtido durante a ditadura permanecem, em muitos casos, escondidos sob a imagem violenta dos militares e da sua repressão exercidas nos departamentos de censura e combate à resistência ao regime. Aos poucos, a temática vem sendo desnudada pelas instalações das Comissões da Verdade que vão retomando documentos e personagens desse período histórico brasileiro, pondo à mostra as práticas realizadas.

Um documentário lançado em 2009, 'Cidadão Boilesen', expõe e personifica um exemplo dessa relação de financiamento e apoio do empresariado aos militares. Santana (2014), em resenha sobre o filme, destaca a presença de um documento da

CIA – Central Intelligence Agency, instituição estadunidense, de 1970, que evidencia a continuidade dessa estreita ligação entre o empresariado e os militares, mesmo após o golpe:

Os maiores apreciadores do regime militar são os industriais brasileiros, a maioria em São Paulo, a metrópole que cresce rapidamente no Sudeste. A indústria foi a maior beneficiada da política econômica do governo, e seus líderes mantêm relações próximas com representantes do governo e do Ministério da Fazenda (SANTANA, 2014, p. 236, grifos nossos)

Boilesen, empresário paulista (Ultragaz), além de financiar o golpe e a sua manutenção, participou ativamente na captação de recursos para o grupo que surgia de caça aos comunistas: Operação Bandeirantes (OBAN), um dos mais cruéis e violentos grupos de repressão à resistência a ditadura. Os caminhões da Ultragaz eram também utilizados para essas ações.

É sob estas condições que se manteve a ditadura militar. Quando o regime começou a dar sinais de esgotamento, os diferentes setores que se beneficiaram da situação, pouco a pouco, foram retirando seu apoio. Quando a ditadura já não atendia mais os interesses, era possível pensar em outras formas de governo.

Em meio a isso tudo, estão as diferentes juventudes com suas vivências, desejos e angústias inerentes às suas existências. Algumas, antagônicas: como aquelas dos filhos das classes médias e as suas preocupações com os estudos, as atividades de lazer e o entretenimento e o roteiro de férias; e a dos filhos das classes baixas, que não conseguem frequentar regularmente a escola, porque devem trabalhar desde pequenos para colaborar com o sustento da família. Mesmo nas características semelhantes expressas nos fatores etários, os efeitos de sentido produzidos variam nas diferentes FDs.

O rock foi se constituindo em estilo musical voltado para o urbano, expressão das vivências, angústias e anseios dos sujeitos jovens inseridos na cidade. Diferencia-se assim de uma parcela significativa da população jovem que reside no campo, que está sob outras FDs e interage com outros estilos musicais.

No Brasil, essa diferenciação entre campo e cidade é bastante presente e significativa. Até a década de 1970, a maioria da população brasileira residia no campo. A cultura campesina tradicional é fortemente marcada pelo patriarcalismo, religiosidade e pelo trabalho coletivo, onde todos os integrantes da família trabalham

na propriedade. Nesse caso, a presença de estilos musicais regionais é bastante significativa, advinda do controle e da manutenção da definição de gostos por parte dos familiares em relação ao jovem.

Por outro lado, as desigualdades sociais também estabelecem uma segmentação entre os sujeitos jovens com relação à participação econômica no mercado de trabalho. As estatísticas apontadas pelo IBGE para as décadas de 1970 e 1980, sobre a população economicamente ativa, destacam a existência de faixas de registro de trabalhadores já a partir dos cinco anos de idade¹⁹.

Essa situação impõe-se ao sujeito comprometendo-lhe a possibilidade de experienciar o período adolescente e juvenil em todas as suas características. Apregoa-se que é uma fase de transição, de experimentação, mas, para os sujeitos trabalhadores, já se exige que cumpram sua jornada de trabalho, dividindo seu tempo com os estudos e o lazer. Quanto mais baixas as condições financeiras da família, maior a necessidade de renda extra, o que acabava comprometendo a escolarização, pois muitos, ou abandonavam a escola, priorizando o trabalho, ou enfrentavam o processo, desafiando a repetência, levando mais tempo para concluir seus estudos, diferentemente das famílias com condições financeiras melhores, que, já nesse período, permitiam que os seus jovens se dedicassem exclusivamente aos estudos e outras atividades de lazer e entretenimento.

A inquietação é um recurso comum às juventudes, que se movem e questionam dentro daquilo que as suas formações discursivas lhes permitem fazer. O rock configura esse período contestatório, estabelecendo uma estética que confronta as regras comportamentais pré-estabelecidas para os sujeitos. É um movimento que ultrapassa as fronteiras da música e acaba influenciando a moda e o comportamento dos sujeitos envolvidos. A sonoridade e o ritmo mais acelerados permitiu aos sujeitos que, sozinhos e/ou em grupos, realizassem movimentos com o corpo estabelecendo novas formas de dança.

Brandão e Duarte (1990) destacam que o rock'n'roll dos anos 1950 chocaram os padrões morais. As canções marcadas pelo ritmo frenético das guitarras elétricas

¹⁹ Sobre a População Economicamente Ativa em 1973, de um universo de quase 37 milhões de pessoas (36.782.252), tem-se a maioria situada entre a faixa etária de 10 a 14 anos (20.477.865). Acrescente-se que, no período em questão, mais de 10% possuem entre 5 e 9 anos (4.634.829) e somando-se a população compreendia entre 5 e 24 anos, que estariam na faixa etária da juventude, temos 35.565.106 pessoas, 96% do total. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Tabela extraída de: Anuário estatístico do Brasil 1977. Rio de Janeiro: IBGE, v.38, 1978. Disponível em: <http://seculoxx.ibge.gov.br/images/seculoxx/arquivos_download/trabalho/1977/trabalho1977aeb_008.xls> Acesso em 20 Ago. 2015.

traziam para o público os problemas pessoais que os jovens adolescentes enfrentavam na época e para os quais os adultos não tinham a menor sensibilidade (BRANDÃO; DUARTE, 1990, p. 23). Tudo isso aliava-se a uma perspectiva de diversão, do novo e diferente para se fazer:

Para os jovens americanos (...), **o que importava era a diversão e o prazer que o ritmo proporcionava**. Pela primeira vez, muitos adolescentes não tinham que trabalhar para ajudar suas famílias, além da escola, não lhes era atribuído muitas responsabilidades. E ainda começaram a surgir como um grupo de consumo (ROCHEDO, 2014, p.32, grifos nossos)

O rock também se configurou como válvula de escape para as problemáticas juvenis. O enfrentamento comportamental ligava as diferentes juventudes, que se espelham e se refratam nas suas identificações:

Mesmo gozando de todos os **privilégios da classe média branca norte-americana**, esses jovens não podiam escapar a um sentimento de **vazio existencial**, produto de uma sociedade consumista e materialista; ou a um **sentimento de culpa**, mesmo que inconsciente, pelas desigualdades sociais e raciais dessa sociedade (BRANDÃO; DUARTE, 1990, p. 23, grifos nossos)

As juventudes percebem-se em suas semelhanças e diferenças. O vazio é a sensação de incompletude e impotência que lhes são impostas. Ter ou não possibilidades são faces de um mesmo processo: alteração das condições disponíveis por outras. O tédio é a visão niilista da existência e a insatisfação com a sua própria subjetivação.

O tempo para o lazer e os estudos somente não é unanimidade. Aliás, são poucas juventudes em que o trabalho não faz parte do cotidiano desde a infância. As classes sociais menos favorecidas veem em seus jovens nesse período o aumento da disposição de mão-de-obra a colaborar no sustento de suas famílias. Há um visível afastamento destes sujeitos dos bancos escolares. Quando inserem-se no sistema escolar, acabam enfrentando sérias dificuldades para concluir os estudos, chegando, no máximo, ao término do ensino médio (antigo 2º grau). Para as classes média e alta, há a compreensão de que esse tempo de formação é essencial para o sujeito. E há, inversamente, o investimento em atividades culturais e artísticas para

que esses possam ter uma complementação das deficiências encontradas no seu processo educativo: diferentes funcionamentos para o tempo.

4.1 MAIS DO MESMO!

Em diversos momentos da trajetória da Legião Urbana, retomou-se a expressão que intitula uma das suas canções: 'Mais do Mesmo'. Essa composição foi feita para integrar, juntamente com 'Angra dos Reis', o terceiro trabalho da banda lançado em 1987. Naquele momento, estavam sendo retomadas diversas canções que já faziam parte do repertório da banda desde o seu surgimento em 1982 (sendo que algumas delas já existiam antes mesmo da própria banda). Anos mais tarde, tornou-se o título de um dos CDs lançados com uma coletânea dos principais hits do início da carreira. Essa paráfrase marcará o processo analítico das canções e as diferentes formas de representação das mesmas situações vividas por estes jovens.

Renato Russo já produzira sozinho ou em parceria diversas dessas canções no período em que integrou a banda punk de Brasília, Aborto Elétrico, com Fê Lemos e André Pretorius (1978-1982). As canções lançam um olhar bastante afiado sobre as condições em que a juventude brasiliense, em específico, e a brasileira, em geral, vivenciava e a maneira como entendiam o que estava acontecendo com suas vidas. Crescimento, descobertas, relacionamentos, projeções de futuro foram sendo delineadas, num processo de formulação de discursos jovens que se lançam (foram lançados) à circulação.

É na formulação que a linguagem ganha vida, que a memória se atualiza, que os sentidos se decidem, que o sujeito se mostra (e se esconde). Momento de sua definição: corpo e emoções da/na linguagem. Sulcos no solo do dizer. **Trilhas. Materialização da voz em sentidos**, do gesto da mão em escrita, em traço, em signo (ORLANDI, 2008, p.9, grifos nossos)

Na formulação da canção, a sonoridade juntamente com a letra contribui para a composição dos sentidos. Mas também há o trabalho em sua própria ordem sonora, na relação entre a forma e os efeitos de sentido que são produzidos. Sobre este aspecto, é importante ponderar que, em AD, observa-se o funcionamento entre a forma e os efeitos de sentido produzidos, pensando a sonoridade discursivamente.

Uma característica a mais que, corrobora com a perspectiva existente em “mais do mesmo”, é a lembrada por Giron (2010):

Renato um dia me disse que tinha prazer em **copiar compassos inteiros de músicas de bandas inglesas** a que nós, jornalistas, não tínhamos acesso naquele tempo, **para zombar da crítica** e mostrar o quanto ele era esperto. E de fato **a gente não conseguia reconhecer de onde vinham suas referências**, porque ele não se plasmava nos disco que eram vendidos por aqui, mas em singles, em EPs e LPs de bandas menos conhecidas (GIRON, 2010, s/p, grifos nossos)

Mas, o que poderia parecer plágio, é paráfrase, é condição de produção para as suas composições. Como ressalta Giron (2010), suas músicas se inspiraram diretamente em outras músicas, mas se transfiguraram em algo próximo da originalidade. Basta se debruçar sobre as canções de Renato e cotejá-las com discos da época para descobrir a semelhança entre original e inspiração. Ele cuspiu o lixo que lhe haviam imposto, como dito em “Geração Coca-Cola”.

Magi (2011) lembra que “a geração Coca-Cola crescida durante a consolidação da indústria cultural – tendo seus produtos submetidos à razão dos governos – pretende corajosamente, com a abertura política, ‘cuspir de volta todo o lixo’” (MAGI, 2011, p.39). Porém, há uma autocrítica bastante pertinente dos próprios sujeitos jovens:

Contudo, **a letra soa altamente irônica**: o que se poderia esperar de uma geração denominada **Coca-Cola – um ícone do consumo global** – que **cresceu alimentada** pela produção cultural permitida pela censura, na qual incluía os “**enlatados de USA**”? (MAGI, 2011, p.39, grifos nossos)

Sobre a prática de pautar em outras canções para produzir outras destaco a proximidade de algumas composições da Legião com as de outras bandas, como entre “Ainda é Cedo” e “A Forest”, do The Cure, traços do vocal de “Love Will Tear Us Apart”, de Joy Division, a batida e a temática de ausência de futuro e perspectivas para os jovens em “God Save the Queen”, do “Sex Pistols”, que, por sinal, permeia a história de vida de Renato e sua turma, que veem nesta banda a inspiração como um todo: punk rock, atitude e estilo.

Para esta análise, recorro a alguns autores que trabalharam as canções, considerando letras e também os sons. Porém, é necessário ressaltar que estes o

fazem na perspectiva semiótica, sob a ótica da técnica e da estrutura. Entendo ser necessário ir além: trabalhar a discursividade também no plano sonoro e amparando-se aqui no trabalho de Souza (1994), que percebe presente nele a noção de ‘polifonia’, esta se abre para a multiplicidade de sons escapando aos níveis segmentais, da estrutura dos fonemas e suprasegmentais, do ritmo, da entonação, da nasalização, alcançando a produção de efeitos de sentido a partir do seu funcionamento.

Nesse sentido, Fiúza (2003), retomando Tatit, destaca a relação entre a letra da canção e a sua melodia, um processo que denomina como a ‘tensividade da canção’, onde as entonações, as sonoridades, determinam aquilo que é dito, ou melhor, cantado (FIÚZA, 2003, p.126). O próprio Tatit (1997) já expunha que “produzir canções significa produzir compatibilidades entre letras e melodias – aos quais se agregam recursos musicais de toda ordem – de modo a configurar um sentido coeso” (TATIT, 1997, p.117):

Um cantor sempre diz alguma coisa com suas melodias como qualquer falante com suas entoações. **Paralelamente aos investimentos modais disseminados no discurso linguístico e no discurso da canção, ocorre um acréscimo tensivo expresso pelos contornos melódicos**, onde se concentra grande parte dos conteúdos epistêmicos, cognitivos e volitivos da letra (TATIT, 1997, p.118, grifos nossos)

Não é somente ‘letra’²⁰, tampouco é somente melodia. É importante ressaltar que, no *corpus* analisado, há um caso de uma composição instrumental: ‘Central do Brasil’, disco Dois (1986). Nesse caso, as possibilidades de sentido se expandem ao infinito: rompe-se com as amarras do significado, constituindo-se em significante. Na perspectiva discursiva, a sonoridade não-verbal, faz funcionar a memória existente com relação à essa melodia, levando os sujeitos à interpretação, à leitura e aos efeitos de sentido possíveis. A melodia dialoga com as condições de produção em que se encontram os sujeitos, para extrair as significações possíveis.

Os sons acrescentam novos caminhos à interpretação – leituras possíveis – que, como aponta Chion (2011), em análise de obras cinematográficas, estabelece a

²⁰ No campo musical principalmente, há um diálogo/confronto bastante significativo entre letra e poesia. São duas coisas diferentes. “Apesar de não haver compromisso explícito das letras de música com a poesia propriamente dita, há uma preocupação dentro da MPB em dar uma feição de poesia ou poema às letras impressas nos encartes” (FIÚZA, 2003, p. 126)

contribuição do som sobre a imagem, que chama de ‘valor acrescentado’: eis a relação do trabalho sonoro sobre a materialidade:

Por valor acrescentado, **designamos o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem**, até dar a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre ‘naturalmente’ daquilo que vemos e que já está contida apenas na imagem (CHION, 2011, p. 12, grifos nossos)

Nas letras das canções a serem analisadas, esse valor acrescentado corresponde à contrapartida da materialidade sonora, que faz com que os efeitos de sentido sejam produzidos conjuntamente. Conforme Fiúza (2001), colocadas as particularidades da música e da letra, percebe-se a importância da canção em trazer um triplo significado: a propriedade da letra, da música e da junção das duas (FIÚZA, 2001, p.57). É uma conjunção que ultrapassa os limites de cada uma.

Wisnik (2002) ressalta que a música é um modelo sobre o qual se constituem metafísicas e que, dessa forma, não deixa de ser metáfora e metonímia do mundo físico, enquanto universo vibratório onde, a cada novo limiar, a energia se mostra de uma outra forma (WISNIK, 2002, p.29). Em sua obra, ao tratar do rock aponta:

O rock’n’roll quando surgiu era um **extravasamento de energia para fora do campo de dança usual, o casal de corpo colado e pé no chão**. Mas era uma sobra de energia típica do mundo elétrico-mecânico, que fazia os corpos voarem e girarem rapidamente em todas as direções (levados no ritmo do *boom* econômico do pós-guerra). (WISNIK, 2002, p.217, grifos nossos)

Ao longo da história da humanidade, também se percebe a inter-relação entre a produção sonora da música e a dança. É possível dizer há uma mobilização dos/nos sujeitos para que corporifiquem a sonoridade, tornando-a movimento. O rock’n’roll acentuou nos jovens essa característica, levando-os a experienciarem novas sensações, promovendo mudanças de atitude e de comportamento diante da sociedade em que estão inseridos.

Ainda é importante lembrar que as letras a serem aplicadas à melodia eram na grande maioria de responsabilidade de Renato Russo, num processo em que, inicialmente o instrumental era produzido, para que, então, sobre este, fosse incorporada a letra. Essa característica já vinha da banda Aborto Elétrico: “[a banda]

surgiu em 1978, mas só foi fazer os primeiros ensaios em meados do ano seguinte. **A princípio não havia letras.** Aos poucos, Renato e Fê começaram a escrever” (MARQUETTI, 2013, p. 128, grifos nossos). Durante um bom período, a banda surgida ficou encubada, ensaiando nas casas dos integrantes.

O primeiro show do Aborto Elétrico foi em 11 de janeiro de 1980, no Só Cana, que ficava no Gilberto Salomão. O repertório tinha umas seis ou sete músicas e tivemos que repeti-las. **Foi todo instrumental, porque ninguém cantava** (MARQUETTI, 2013, p. 129, grifos nossos)

A preocupação inicial era executar bem as canções. As composições autorais vieram com o tempo, à medida que os integrantes foram adquirindo prática musical. Fê Lemos, em depoimento para Marquetti (2013), destaca: “o vocal só rolou depois que o Petrorius foi embora e o Flávio entrou para a banda. Isso é em 1980. Aí vieram as primeiras composições com letras” (MARQUETTI, 2013, p. 130).

A banda Aborto Elétrico traz consigo o peso das guitarras elétricas que buscavam executar com maestria as canções de suas principais referências: Sex Pistols e Ramones. O objetivo inicial era basicamente fazer barulho. A violência, presente nos primórdios do punk, dos jovens proletários ingleses, ficou apenas no plano simbólico nos jovens brasileiros. As condições socioeconômicas lhes eram favoráveis, levando-os à experiência intensa das guitarras e a crueza dos acordes.

Em diversas entrevistas, Renato Russo foi questionado sobre como funcionava o processo de criação das canções e sobre o valor da palavra ou da musicalidade da Legião Urbana.

O legião causa mais impacto pelo verbo do que pela musicalidade?

RR – Não, é tudo junto. A palavra é importante, mas a sonoridade tem a cara e o jeito da gente. Nós filtramos o verbo e a música pelo lado emocional. Depois, **eu sempre escrevo as letras depois das músicas prontas, por isso não só as letras** (GUIMA; VASCO, 1996, p.79, grifos nossos)

É um processo onde se visualiza a materialidade sonora, melódica e harmônica para, a partir disso, pensar o que se vai dizer. É pensar enquanto músico primeiro. Essa característica permite, por exemplo, as improvisações feitas nos

shows feitas por Renato, quando traz outras canções/recados para o seu público, sobre uma mesma base sonora segurada pela banda:

Como é o processo de criação de vocês? Você faz as letras...

RR - É um processo lento. **Enquanto bolamos as músicas, já começamos a pensar no que dizer na letra.** Essa música tem cara de quê? A música começa na bateria e no baixo, e começamos a tentar encaixar palavras que combinem com a música. Letra é complementação, e **grande parte da força da letra está na música** (GUIMA; VASCO, 1996, p.137, grifos nossos)

O que Renato acaba por reforçar nessa declaração é que a letra das canções atrelada a sua sonoridade, produz efeitos de sentido diversos daqueles advindos apenas da materialidade linguística. A sonoridade também mobiliza efeitos de sentidos em sua materialidade sonora:

materialidade sonora é muito mais do que um elemento acessório à estrutura segmental da língua, **não se esgotando como fato de prosódia, como contorno melódico.** A materialidade sonora - termo usado aqui com uma acepção diferente da fonologia, já que não estamos falando da estrutura sonora do significante - **complementa a significação do texto no nível da sonoridade** (SOUZA, 1994, p.350, grifos nossos).

Discursivamente, no plano sonoro, trata-se de reconhecer aquilo que é dito através da materialidade sonora, aquilo que poderia ser dito no plano linguístico, o que não foi dito e/ou poderia ser expresso em outras sonoridades. Souza (1994) reconhece nestas construções ‘enunciados autônomos’ paralelos aos do nível verbal e que não podem ser considerados como implícitos, porque não decorrem do que foi dito: “eles estão inscritos na sonoridade” (SOUZA, 1994, p. 350).

Com isso, pode-se falar não apenas de formas de polifonia, mas de **dois planos de polifonia - o das palavras e o da sonoridade.** E pode-se falar também da sonoridade como um dos fios da tessitura da língua (SOUZA, 1994, p.350-351, grifos nossos).

É importante que se ressalte que a polifonia está sendo percebida enquanto a abertura que, principalmente no plano sonoro, na sonoridade, rompe o limite do encadeamento rítmico, da articulação dos sons e das pausas, dos tons das notas musicais, da estruturação enquanto sistema melódico e harmônico e alcança os

sujeitos, produzindo sobre eles efeitos de sentido, pelas diferentes formas que estes sons são percebidos.

Assim, além das figuras de linguagem existentes, tanto no plano da escrita quanto no plano sonoro em algumas canções, que contribuem para o funcionamento discursivo destas, nota-se a presença de um reforço e um alongamento na palavra final de cada verso, o que completaria a nota, fechando o ritmo necessário para aquela determinada canção, em diálogo constante com sons e silêncios, entre o que se diz, a carga sonora, o momento da enunciação e o silêncio fundante na possibilidade de se dizer/cantar.

O silêncio é fundante (não há sentido sem silêncio) e esta incompletude é função do fato de que a linguagem é categorização dos sentidos do silêncio, modo de procurar domesticá-los. O silêncio é sentido contínuo, indistinto, **horizonte possível da significação** (ORLANDI, p. 11-12, grifos nossos)

A linguagem dialoga incessantemente com essa possibilidade, como espaço de ser outro: o equívoco, a falha, a diferença. Produzem-se as canções, separando-se as possibilidades de um dito e silenciando diferentes dizeres, que poderiam ter sido ditos, mas não o foram.

Ainda sobre o processo de criação, Renato é questionado sobre a sua formação literária, onde buscou-se vislumbrar as bases que seriam utilizadas para elaborar as letras, é categórico ao afirmar sua base roqueira, mas também eclética: “Ouvindo rock’n’roll, eu acho. Um disco que me marcou muito foi Construção, de Chico Buarque. (...) Clube da Esquina 2, de Milton Nascimento, Amor de Índio, de Beto Guedes” (GUIMA; VASCO, 1996, p.138). Elencou também seus principais poetas:

RR – E **todos os bons poetas como Fernando Pessoa, Drummond...** Mas é bobagem citar isso como influência. Eu leio e gosto, mas **na hora o que vale é a música**, como ‘Acrilic on Canvas’, que é uma poesia, e temos coisas que só valem na música, como letra. Mas **se algum dia eu publicar alguma coisa que é só palavra, aí sim vão poder dizer: ‘É poesia’** (GUIMA; VASCO, 1996, p.138, grifos nossos)

É importante perceber a presença de Fernando Pessoa enquanto uma de suas fontes, visto que, enquanto condição de produção, a formação cultural também

irá direcionar a construção dos discursos expressos pelos sujeitos. Renato, no episódio de sua doença epifisiólise, passa recluso quase dois anos (15 a 17 anos), fase em que os jovens estão sofrendo as transições e transformações para consolidarem suas subjetividades e formar suas características pessoais. Na cabeceira de sua cama, há acesso fácil a uma vasta e eclética literatura.

É notória a influência de Pessoa e a sua heteronímia²¹. Renato, nessa fase, cria sua banda imaginária, onde descreve com riqueza de detalhes toda a trajetória em que ele próprio tem seu heterônimo: Eric Russel, astro do rock. Seu nome artístico vem justamente da confluência deste heterônimo da juventude, aliado às figuras do filósofo e matemático Bertrand Russel, com sua História da Filosofia Ocidental: “Russell declarou que durante toda a sua vida foi movido por três grandes paixões - o desejo de amor, a busca pelo conhecimento e uma pungente compaixão pelo sofrimento da humanidade” (STRATHERN, 2003, p. 7).

Jean Jacques Rousseau, filósofo iluminista, também está relacionado por seus ideais de que o homem nasce bom, mas a sociedade o corrompe; nasce livre, mas é acorrentado pelos ditames sociais; o indivíduo é escravo de suas necessidades em uma preocupação constante com o mundo das aparências (PEIXOTO, 2015, s.p.). O próprio Renato irá fazer menção a outro artista que também tem sobrenome semelhante aos demais: o pintor Henri Rousseau, que, em suas obras, volta-se para a natureza, para a vida simples, escapando às perspectivas burguesas de ostentação.

Seu interesse por essas personalidades pode ser apenas estilístico, para ter um sobrenome que possuísse semelhanças nominais à criação da própria personalidade artística; ou pode ser visto enquanto uma tentativa de dar conta de uma juventude voltada para a liberdade existencial burguesa, mas atenta às mazelas da humanidade.

O interesse de Renato Russo pela linguagem cinematográfica impôs sobre as canções um processo de construção pautado em flashes, em imagens fragmentadas que foram sendo costuradas sobre a base musical: “às vezes as pessoas acham que eu escrevo as letras antes. Letra é a última coisa, tem que ter a música”

²¹ **Heteronímia:** (*heteros* = diferente; + *ónoma* = nome). Termo criado pelo próprio Fernando Pessoa, para dar conta da caracterização das diferentes personalidades criadas por ele. Estas produzem materiais que, contrastam com a obra que contém a sua assinatura pessoal. Além disso, o ocultismo e a busca pela magia, as propostas de produções cinematográficas, também estão presentes nas experiências de vida de Renato Russo.

(GUIMA; VASCO, 1996, p.252). E, paralelamente a isso, gravava-se a voz guia, processo utilizado pelos estúdios para ter a noção de como ficaria a estrutura da música:

O negócio é o seguinte: **eu fico cantando essas vozezinhas**. Veja só! (aumenta o som para que ouçamos sua voz guia) Aí em cima disso eu vou. (...) O lance é que isso não me trouxe nada, porque **eu só escrevo as letras depois que eu tenho esses pedaços** (GUIMA; VASCO, 1996, p.252, grifos nossos)

Com o passar do tempo, a banda se consolidou, alcançou o sucesso e houve a necessidade de produzir novas músicas. O processo de composição se padronizou: “o Bonfá começa com um ritmo, eu entro lá no si – que é o único som que coloco – e aí o Dado faz alguma coisa” (GUIMA; VASCO, 1996, p.253).

Pode-se dizer que o dito irá surgir justamente do processo desencadeado entre os sujeitos e a materialidade sonora produzida, que permite a multiplicidade dos sentidos.

Porque **há muitos modos de significar e a matéria significante tem plasticidade, é plural**. (...) Os sentidos não são indiferentes à matéria significante. (...) A matéria significante – e/ou a sua percepção – **afeta o gesto de interpretação**, dá uma forma a ele (ORLANDI, 2007, p.12, grifos nossos)

Os primeiros gestos de interpretação sobre as canções recaem justamente sobre os integrantes da banda. É através da sonoridade e da letra produzidas que se põem à mostra suas FDs e elas se confrontam com as demais juventudes na constituição dos sentidos.

Para tanto, ao separar as diferentes SDs para análise foram surgindo regularidades: ‘Mais do mesmo’, construção do simbólico feita no diálogo constante entre o igual e o diferente nas produções discursivas. Orlandi (2007) ressalta essa relação “tratada nos limites indecisos, e muitas vezes tensos e indefiníveis, entre polissemia e paráfrase, dois eixos que constituem o movimento da significação entre a repetição e a diferença”. (ORLANDI, 2007, p.13).

‘Mais do Mesmo’: paráfrases que vão se colocando nas canções para dar conta da juventude de uma turma que vivia em Brasília: metáfora da vida jovem. Das formações imaginárias surgidas, vem o lugar que se espera do (ser) jovem na

sociedade; olhar sobre si mesmo e sobre os outros; nos limites, entre a construção da identificação e as expectativas, em geral, dos adultos.

Nas canções postas nessas diferentes formas de dizer, as vozes há tempos silenciadas pela censura, pelas famílias, pelo Estado e pela religião buscam gritar suas angústias e anseios. Dessa repetição, advém a polissemia, dadas às condições em que se encontram esses diferentes sujeitos. As angústias e anseios podem até ser expressos pelos mesmos discursos, mas produzem efeitos de sentido bastante diferenciados.

Colocadas as canções em relação alguns temas irão se repetir. Nessa análise, longe de querer esgotar as possibilidades advindas dos efeitos de sentidos das canções em funcionamento, separo em cinco tópicos, as unidades temáticas presentes nos três primeiros discos ‘Legião Urbana’ (1985), ‘Dois’ (1986) e ‘Que País é Este 1978/1987’ (1987) da banda e intitulo-os como: ‘(Des)conforto de (se) estar no mundo’; ‘Relacionamentos, (des)encontros sentimentais’; ‘Narrativas juvenis’; ‘Cidade, Trabalho e Exigências’ e ‘O Peso das Instituições’. Em cada um destes tópicos, estão diferentes formas de se dizer a construção de si mesmo diante de si e dos outros, que passa pelas experiências individuais e coletivas, pelos relacionamentos, ora conflituosos, ora desejados, com seus pares e com seus familiares, pelo confronto com o ser/estar na cidade e suas exigências e pelo enfrentamento das instituições (im)postas na sociedade. Em meio a tudo isso, é a vida do jovem que vai sendo delineada em cada SD.

A música é, sem dúvida, uma das mais brilhantes criações do homem. **Tem uma função significativa na vida das pessoas: é prazer, conforto, reflexão, diversão, emoção, informação. A música estimula nossa sensibilidade e, às vezes, expõe outras que são reprimidas.** Ela pode transportar-nos de um mundo objetivo, cronológico, sistemático, para um outro mais livre, mais imaginativo, mais contemplativo. (...) **A música retrata seu tempo**, permite-nos perceber como determinado tema foi trabalhado ou mesmo esquecido, ocultado (FIUZA, 2001, p.9).

As canções trazem consigo estas temáticas que permanecerão sendo exploradas nos demais discos da banda e, quando Renato é questionado: “por que os discos da Legião parecem sempre o mesmo? Por que vocês não mudam?”, ele respondeu categórico: “porque se a gente mudar de som, muda de nome. Não vai ser mais Legião” (GUIMA; VASCO, 1996, p.213).

Esse entendimento de Renato aponta para a presença de regularidades nestas construções sonoro-linguísticas das canções, com as quais mantém uma relação de identificação, que contribui para o processo parafrástico que a Legião Urbana, enquanto banda de rock 'jovem', produz. Há a necessidade de que isso se mantenha, para que os próprios sujeitos, banda e público, (se) reconheçam (n)esses discursos.

Com relação à materialidade linguística das canções analisadas, estas apresentam paralelismos sintáticos e semânticos, o uso do modo verbal imperativo e diversas orações interrogativas. Por sua vez, na materialidade sonora, há o trabalho com as aliterações, assonâncias, paronomásias, o efeito de eco e alongamento de determinadas palavras. Estes recursos estão ligados diretamente às condições de produção existentes para as canções, que compõem o imaginário que os sujeitos envolvidos faziam de si e do real que os cercava.

O paralelismo consiste na utilização de estruturas sintáticas semelhantes, reforçando o que é dito, de maneira que se torna mais fácil a sua fixação:

SD5: Ah, se eu soubesse lhe dizer o que eu sonhei ontem à noite/Você ia querer me dizer tudo sobre o seu sonho também./E o que é que eu tenho a ver com isso?/Ah, se eu soubesse lhe dizer o que eu vi ontem à noite/Você ia querer ver, mas não ia acreditar./E o que é que eu tenho a ver com isso? (LEGIÃO URBANA, Petróleo do futuro, Faixa 3, 1985, grifos nossos)

No caso de 'Petróleo do Futuro', são poucas trocas. A canção segue mantendo essa estrutura com outras substituições. Em 'E o que é que eu tenho a ver com isso?', há a presença do Outro, que pode ser um *alter ego* reflexivo ou um ser de fato, num diálogo entre duas pessoas. Este funcionamento está presente nos jovens, que (se) questionam sobre a pertinência e/ou importância daquilo que está sendo dito em determinado momento. No plano sonoro, isso é reforçado com o alongamento de 'ah', interjeição que exprime inúmeros sentimentos: surpresa, dúvida, tédio, etc, a depender das suas condições de produção. Há nessa SD o trabalho com a aliteração da fricativa /s/ e a assonância das vogais /e/ e /o/ reforçando a ideia de repetição e a abertura para interferência sobre o enunciado de outrem através do 'chiado'-ruído causado pelo /s/.

A memória discursiva retomada nesse caso pauta-se na repetição das informações apresentadas aos jovens, excessivamente, fazendo-os questionar sua

relevância, na relação de interesse estabelecida entre as pessoas. Em geral, a juventude abre-se às inúmeras possibilidades, mas acaba por não se restringir a apenas uma. O relato do Outro pode não atender suas expectativas, pode não querer sequer ouvi-lo, em uma tentativa de introduzir outras temáticas.

SD6: **Somos** os filhos da revolução/**Somos** burgueses sem religião/**Somos** o futuro da nação (LEGIÃO URBANA, Geração Coca-Cola, Faixa 6, 1985, grifos nossos)

Dentre outras análises que serão feitas, 'Geração Coca-Cola', no refrão, pauta-se em uma estrutura que articula termos diferentes em uma relação parafrástica. O presente traduz a temporalidade do momento e do agora e a afirmação do que contém essa condição em si. A expressão 'filhos da revolução' traz consigo caminhos em seus efeitos de sentido que podem conformar a obra toda ao *status quo* vigente à época, quanto aprofundar e radicalizar a condição rebelde. No discurso civil-militar imposto, não houve golpe; antes, o que aconteceu foi uma 'Revolução Gloriosa', como chamaram, que teria impedido o avanço comunista no país.

Os nascidos a partir desse momento seriam os filhos da 'Revolução', que, crescidos nessas condições, não veem toda a sua repressão, dado que já estão inseridos nela. Pois, diante da classe média e alta, os governantes, em qualquer regime que seja, procuram estar nelas apoiadas, vista a necessidade financeira para manter-se no poder. O poder econômico atravessa o poder político de tal forma que, quando se sente ameaçado, não hesita de requisitar do Estado ações, até mesmo violentas, para assegurar sua hegemonia. Por esse caminho, seria uma constatação das condições em que se encontravam.

Mas também, os filhos são a 'revolução', colocando-se para a superação da condição conservadora e repressora da sociedade. E iniciam por abandonar a religião, visualizando-se enquanto o futuro já presente. Nesse caso, a revolução é libertária e permite aos sujeitos visualizar alterações e mudanças naquilo que está posto. É a revolução personificada, que será posta em prática por estes jovens.

SD7: Depois de 20 anos na escola/Não é difícil aprender/Todas as manhas do seu jogo sujo/Não é assim que tem que ser/Vamos fazer nosso dever de casa/E aí então vocês vão ver/Suas crianças derrubando reis/Fazer comédia no cinema com as suas leis (LEGIÃO URBANA, Geração Coca-Cola, Faixa 6, 1985)

Em uma perspectiva de confronto, a juventude apresenta-se enquanto contraponto à realidade imposta. 'Geração Coca-Cola' é construída em sua sonoridade com repetições e alongamentos que estabelecem o contato enquanto apelo para que se reproduza o que está sendo 'sonorizado': a aliteração da fricativa /s/ e da vibrante /r/ impõe, pela repetição, a interferência e o ruído no estabelecido; os alongamentos das vogais, é um convite ao público fazer parte, tornar-se coro, fazer reverberar o som por todo lugar.

Na escolarização, os sujeitos têm contato com a estrutura do sistema; neste espaço, têm a possibilidade de ter acesso ao conhecimento socialmente produzido, mas também aos meandros e subterfúgios existentes para chegar e se manter no poder. E, a partir desses saberes, pretendem criar novas alternativas e caminhos.

SD8: **Não sei** armar o que eu senti/**Não sei** dizer que vi você ali/**Quem vai saber o que** você sentiu?/**Quem vai saber o que** você pensou?/**Quem vai dizer** agora **o que** eu não fiz? (LEGIÃO URBANA, Soldados, Faixa 9, 1985, grifos nossos)

O paralelismo sintático em geral provoca também relações de paralelismo semântico; da estrutura, alcançam-se relações de sentido. Essa SD corresponde a um período da canção, em que somente trabalha-se voz e bateria; a voz que é entoada acompanhada das batidas assemelha-se a um comando e marcha militar: convoca os 'soldados' para enfrentar as suas incertezas. As perguntas retóricas remetem às próprias FDs e instituições em que estão inseridos.

Por estilo, é possível que ocorra a quebra da expectativa proposta pelo paralelismo; mantém-se a estrutura, porém os efeitos de sentido não têm ligação aparente:

SD9: Vamos deixar as janelas abertas/Deixar o equilíbrio ir embora/Cair como um saxofone na calçada/Amarrar um fio de cobre no pescoço/Acender um intervalo pelo filtro/Usar um extintor como lençol/Jogar pólo-aquático na cama/Ficar deslizando pelo teto(...)E depois do começo/O que vier vai começar a ser o fim (LEGIÃO URBANA, Que país é este? 1978/1987, Depois do começo, Faixa 4, 1987)

A aparente sequência de absurdos estrutura-se em uma síntese das experiências vivenciadas pela juventude. É possível que sejam sonhos naturais e/ou alucinações provocadas. Tudo isso é sintetizado na expressão “depois do começo/o que vier vai começar a ser o fim”, dado que a condição para que algo se mantenha em sua completude não pode ser utilizado. Mesmo aquilo que é fabricado e não é usado se deteriora. As ideias, assim, quando materializadas através da linguagem, sofrem essa mesma ação.

Além do recurso paralelístico, há uma forte presença do modo verbal imperativo em diversas destas canções. É uma característica que pode ser relacionada diretamente às condições de produção destas, visto que a censura do período ditatorial militar impôs normas e condutas aos sujeitos: chegou ao ápice no mote ‘Brasil, ame-o ou deixe-o’ da ideologia que dava sustentação ao regime.

O modo imperativo faz funcionar as relações interdiscursivas que ancoram-se nas relações de poder existentes na sociedade, preconizadas pela ideologia patriarcal conservadora religiosa existente desde o início da colonização portuguesa. As FDs militar, familiar e escolar são atravessadas por esse condicionamento à obediência, alcançada, por vezes, com violência. Nas famílias e nas escolas, o jovem devia seguir um processo rígido de obediência subalterna.

Pais e professores, justificados pelas FDs religiosas, reforçavam isso, colocando a obediência enquanto conduta desejável e necessária aos sujeitos. O espectro da violência perpassa todas elas; eis a violência simbólica²² da reprodução/manutenção de uma cultura hegemônica, que mantém inalteradas as relações de poder no interior da sociedade; e a violência física, necessária quando a ‘ordem’ simbólica escapa ao controle pré-estabelecido:

A **violência simbólica** parte do princípio de que a cultura simbólica ou sistema simbólico é arbitrário, uma vez que não assenta numa realidade dada como natural, **o sistema simbólico de uma determina da cultura é uma concessão social**, e sua manutenção é fundamental para a perpetuação de uma determinada sociedade, através de interiorização da cultura por todos os membros da mesma (SOUZA, 2012, p. 24, grifos nossos)

²² Violência simbólica é um conceito proposto pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu.

A violência simbólica atinge a infância e a juventude, visto que estes são sujeitos em formação que não detêm o controle social e sofrem indistintamente todas as imposições simbólicas e ideológicas.

Sabe-se que o modo imperativo é comumente concebido como o modo necessário para exprimir ordens e pedidos através dos verbos; a juventude mergulhada em FDs conservadoras e repressoras, cheias de regras, normas, tabus e pecados, reproduziu-os, colocando-os em funcionamento sobre a forma de novas ordens e pedidos. Alteram-se os pedidos, mas o recurso coercitivo ainda se manteve presente. Em “Tire suas mãos de mim” da canção “Será”, há presente diversos apelos em direção à liberdade: ordem? Pedido? O funcionamento está disponível às diferentes situações experienciadas pela juventude em meio a essa repressão.

SD10: **Aceite** o desafio e **provoque** o desempate:/**Desarme** a armadilha e **desmonte** o disfarce./Se **afaste** do abismo -/**Faça** do bom-senso a nova ordem; /**Não deixe** a guerra começar (LEGIÃO URBANA, Dois, Plantas Embaixo do Aquário, Faixa 8, 1986, grifos nossos)

Nesta SD, através do imperativo, coloca-se em questão que, diante da realidade imposta aos sujeitos, era necessário tomar alguma atitude. Não é admissível assistir passivamente a vida passar. Há presente um jogo de aliterações que põe à mostra e reforça o movimento contestatório: seis palavras iniciam-se com a consoante oclusiva /d/ e ainda, em quatro delas, é possível separar o prefixo /de(s)-/ e numa o /di(s)-/, que indicam movimento de ação contrária àquilo que está posto. Isso faz funcionar também no plano da sonoridade a paráfrase e a polissemia: a repetição/diferença abre-se para os diferentes efeitos de sentido. No imaginário jovem, essa fórmula propõe através destas construções uma tomada de posição questionadora e contrária ao que lhe é apresentado.

Em ‘Plantas Embaixo do Aquário’, a aparente incoerência entre o título e os versos retoma a fase das práticas exotéricas de Renato e a crença na vigência de um signo zodiacal regente, dessas teorias, que determinaria as ações e os destinos dos sujeitos. A juventude roqueira ainda sofre os efeitos dos movimentos pacifistas da década de 1960, de Woodstock, e das crenças místicas. Nessas condições, as ‘plantas’ seriam os sujeitos, no caso, que não se movimentam, não fazem nada.

Além disso, em estruturas recorrentes utilizadas no campo verbal das canções, estão presentes diversas orações interrogativas. São questões retóricas e

reflexivas, dialogando com o estar no mundo e com a própria existência dos sujeitos, que serão analisadas mais aprofundadamente em tópico específico.

SD11: Será só imaginação?/Será que nada vai acontecer?/Será que é tudo isso em vão?/Será que vamos conseguir vencer? (LEGIÃO URBANA, Será, Faixa 1, 1985, grifos nossos)

Na SD apresentada, além do paralelismo já destacado, há a presença da repetição da fricativa /s/, representada pelas letras S, C e SS em diversas sílabas; essa sonoridade ainda sofre alongamento de algumas vogais na palavra “será” e no final dos versos, provocando a continuidade da junção sonoridade-verbalização que permanece na memória dos sujeitos; o efeito de eco evoca a contrapartida para com as canções, colocando os sujeitos no curso deste discurso.

O trabalho com as questões retóricas coloca-as abertas diante dos jovens: dirigem-se a todos, à existência e a ninguém. As estruturas interrogativas traduzem o processo de construção e consolidação dos jovens em relação a si, aos outros e ao mundo em que estão inseridos. É sobre estas estruturas linguísticas imperativas e interrogativas, em paralelo constante, que delineio as temáticas abordadas reforçadas pela sonoridade nas canções.

4.1.1 (Des)conforto de ser/estar no mundo

A primeira regularidade a ser verificada nas canções da Legião Urbana diz respeito ao plano individual: o sujeito diante de si mesmo, confrontando-se com aquilo que lhe é permitido ‘ser’ a partir de sua FD e com o que esperam ‘seja’.

A formação imaginária do ser jovem dá conta de um sujeito ainda em formação. Essa incompletude construída lhe trará a insatisfação diante de uma ‘falta’ sempre presente, mas nem sempre concreta. A incompletude é tratada nas diferentes FDs de diversas maneiras: como a impossibilidade destes sujeitos participarem, legalmente até, de determinadas situações em que somente os adultos podem se fazer presentes; como inconsequência e irreflexão das atitudes, em que ainda não se é capaz de tomar decisões por si mesmo e/ou necessita do acompanhamento de uma pessoa de mais idade, possível detentora da racionalidade necessária:

Para que exista la juventud, deben existir, por una parte, una serie de **condiciones sociales** (es decir, normas, comportamientos e instituciones que distinguan a los jóvenes de otros grupos de edad) y, por otra parte, una serie de **imágenes culturales** (es decir, valores, atributos y ritos asociados específicamente a los jóvenes) (FEIXA, 1999, p.18, grifos nossos)

Cada juventude retrata as diferentes sociedades em suas diferentes condições sociais. Feixa (1999) complementa que esse processo se combina com outras estratificações geográficas, étnicas e sociais, com destaque para as definições de gênero:

De fecho, **la transición juvenil es esencialmente un proceso de identificación con un determinado género**, aunque a menudo se haya confundido con un **proceso de emancipación familiar, económica e ideológica** que históricamente há sido privilegio casi exclusivo de **los varones** (y aun de los pertenecientes a determinados estratos sociales) (FEIXA, 1999, p. 19, grifos nossos)

O modelo ideal do 'ser' jovem, segundo essa perspectiva, é justamente um sujeito do gênero masculino, com alto poder aquisitivo, cuja condição lhe permite agir com 'liberdade' dentro da sociedade. Esse imaginário construído que gera desconforto sobre os sujeitos está presente nas canções. Dialoga com aqueles que não detêm as condições necessárias para alcançarem o padrão imposto e com aqueles que, inseridos dentro desse ideal, conseguem visualizar que isso não está disponível a todos.

SD12: Mudaram as estações/ E nada mudou/ Mas eu sei que alguma coisa aconteceu/ Está tudo assim tão diferente/ Se lembra quando a gente/ Chegou um dia a acreditar/ Que tudo era pra sempre/ Sem saber/ Que o pra sempre/ Sempre acaba (...) (LEGIÃO URBANA, Por Enquanto, Faixa 11, 1985)

Eis as instabilidades. Há o trabalho sobre esse processo instável em que os sujeitos estão inseridos na sociedade e que gera, mesmo que inconscientemente, insatisfações. A incompletude é uma característica humana que se acentua nos jovens: a busca pela identidade, inserindo-se em um processo de identificação, esbarra nas condições em que o sujeito se encontra e naquilo que se projeta enquanto ideal. Se não há como alcançar, o sentimento de decepção e frustração

pode desencadear diferentes reações: processos internos, como quadros psicológicos negativos, e/ou processos externos, que chegam até a violência física.

Em “mudaram as estações e nada mudou”, a passagem temporal aponta essa característica de que, apesar de o tempo estar passando, a condição em que o sujeito se encontra permanece inalterada. Há um confronto entre “nada mudou” x “está tudo assim tão diferente”, bem como em “tudo era pra sempre” x “sempre acaba” em que os sujeitos jovens externalizam as intensas transformações que estão passando. A instabilidade é repassada para o plano linguístico, no jogo polissêmico do uso do “sempre”: infinito e/ou finito por natureza. A maneira com que a canção é interpretada traz à tona as perspectivas de uma conversa, em tom ameno, com uma sonoridade acolhedora que se abre para os sujeitos compartilharem seus problemas. Mesmo com as alterações biológicas, sociais, econômicas e culturais, há um ‘ombro amigo’ para enfrentar essas situações.

Os jovens, em qualquer sociedade, representam o novo, consistindo em si próprios a principal fonte das transformações. Além disso, são eles mesmos considerados os agentes propulsores da mudança social (CAMARANO et al, 2004, p.6). Contrapõe-se, assim, a ‘estabilidade’ adulta com a ‘instabilidade’ juvenil, conceitos dados como ‘naturais’, que acabam por reforçar estereótipos inerentes a cada um destas fases vitais:

Os jovens são indivíduos que estão **sendo construídos** com base nas suas características pessoais e nas informações, experiências e oportunidades propiciadas pela família e pelo contexto social em que vivem, aí incluídas as políticas públicas. **Os contextos diferenciados ampliam ou restringem as possibilidades desses jovens** e definem vulnerabilidades diferenciadas (CAMARANO et al, 2004, p. 6, grifos nossos)

Assim, as instabilidades ocasionadas por essa dimensão vital e a busca pela definição do ‘ser’ causam confusão no sujeito. Contrapõe a família, ora como ponto de referência, ora como ponto a ser superado e negado, e o mundo adulto, visto como meta a ser alcançada. Essa instabilidade perpassa as discussões juvenis sobre a sexualidade. Em uma fase de transformações, a descoberta de si e do outro, através da sexualidade, era, e ainda hoje é, em algumas FDs, considerada um tabu, assunto intocável e/ou proibido aos jovens:

SD13: Sexo verbal não faz meu estilo/Palavras são erros e os erros são seus/Não quero lembrar que eu erro também/Um dia pretendo tentar descobrir/Porque é mais forte quem sabe mentir/Não quero lembrar que eu minto também/Eu sei (LEGIÃO URBANA, Que país é este? 1978/1987, Eu sei, Faixa 8, 1987)

Apesar das barreiras impostas em suas FDs, a juventude encontra alternativas para superar os entraves: o “sexo verbal” dito recupera a memória de que, dada a impossibilidade de concretizar fisicamente a relação sexual, ainda há a possibilidade de se utilizar o caminho das palavras e da sensualidade. A posição-sujeito aponta a necessidade se recusar esse caminho, dada a fugacidade das palavras.

A opção pela sublimação dos impulsos físicos, transmutados em palavras não contemplam todas as nuances/sensações desejadas: “palavras são erros”, caráter fugidio e polissêmico do verbal. Errar é escapar à certeza em determinada situação. As palavras, a partir do momento em que são pronunciadas, assumem a materialidade do discurso colocando-o em funcionamento, mas não se tem mais controle. São efeitos de sentido. O que é erro e acerto?

O não-dito põe em funcionamento a condição de que ao jovem é reservado o impedimento de manter uma vida sexual ativa antes de uma determinada idade em determinadas FDs. Por outro lado, a alternativa de verbalizar tais impulsos e sensações está presente em “Feche a porta do seu quarto/Porque se toca o telefone pode ser alguém/Com quem você quer falar/Por horas e horas e horas”.

Nas estruturas postas em paralelismo sintático, “não quero lembrar que eu erro (minto) também”, existe a situação da construção da consciência de si enquanto sujeito pré-destinado a assumir uma posição na sociedade em que supostamente não se deva errar/mentir, mas que essas características são intrínsecas aos sujeitos.

Neste questionamento juvenil, as experiências vivenciadas por Renato mobilizam efeitos de sentido. Ressalte-se, conforme Orlandi (2007), que o autor insere-se através de seu gesto de produção discursiva em um espaço de interpretação relacionando-se com a memória e o interdiscurso:

O autor é carregado pela força da materialidade do texto, materialidade essa que é função do **gesto de interpretação** (do trabalho de autoria) na sua relação determinada (historicamente) com a exterioridade, pelo interdiscurso. O sujeito, podemos dizer, é interpretado pela história. **O autor é aqui uma posição na filiação de sentidos** (ORLANDI, 2007, p.15, grifos nossos)

O autor está inserido no processo discursivo e dessa posição faz trabalhar na composição a FD em que se constitui enquanto sujeito. Trabalha a memória que dá sustentação a esta canção, pondo à mostra um dito que emerge de um oceano não-dito e deixado em silêncio/silenciado.

Nessa canção, o trabalho com a sonoridade é marcado pela assonância da repetição de sons vocálicos nasais. A SD destacada anteriormente traz diversas palavras com essa característica; algumas são exploradas pelos alongamentos, perenizando o momento que está sendo expresso.

A SD “Eu sei”, enunciado afirmativo, alongado em sua sonoridade que permanece ressoando como memória nos sujeitos, coloca, ilusoriamente, esse sujeito-autor enquanto origem mesma do dizer. Ao intitular a canção, ser refrão, ou aparecer por diversas canções desses três discos, coloca-se como uma das grandes inquietações dessa juventude. Ser de fato, um ‘Eu’, sob a égide jurídica institucional, inserido na sociedade contrapõe-se a um não-eu, não ser, não existir. Por ser considerada uma fase transitória, o jovem é considerado um ‘quase’-eu.

O verbo ‘saber’ completa a afirmação desta posição-sujeito, ilusoriamente ‘consciente’ da sua situação. Ao ser conjugado no presente do modo indicativo, o verbo ‘saber’ aponta que o conhecimento já está no sujeito nesse momento. Mas é necessário ressaltar que na construção do processo discursivo, o real faz trabalhar a interpretação: “frente a não importa que objeto simbólico, o sujeito não pode não significar/fazer significar: ele é levado a dizer o que ‘isto’ quer dizer. Há assim injunção à interpretação” (ORLANDI, 2008, p. 220, grifos nossos), o que significa que esse processo não parte do sujeito; ele está colocado nele. O ‘saber’ confronta-se com o ‘não-saber’ enquanto requisito para os sujeitos serem considerados enquanto sujeitos de fato e de direito, dignos de respeito e/ou atenção.

‘Eu sei’ é uma resposta também às argumentações e ordens dos adultos, que exercem uma posição hierárquica superior. Nestas situações, o jovem, ao não fazer e ser questionado afronta o estabelecido. Esse enfrentamento entre adultos e jovens e até mesmo entre seus pares é constitutivo dos sujeitos.

Renato, por exemplo, enfrentou dificuldades para assumir perante a sociedade a sua homossexualidade. A sua adolescência foi marcada justamente pela FD religiosa católica que visualiza, na discussão sobre a sexualidade, algo pecaminoso. Os instintos deveriam ser sublimados. Em um período de repressão,

tais características se acentuavam: “Eu sabia que sexo era proibido. Sou de família católica, italiana” (GUIMA, VASCO, 1996, p. 203), afirmou o cantor. Além disso, destaquem-se as reflexões sobre o sujeito, o ser e a sua inserção na família:

RR – **Eu era classe média-média suburbana**, Ilha do Governador. Vivi lá até 1967. Então mudamos para Nova York, onde vivi dos sete aos dez anos. Ficamos mais três anos no Rio e fomos para Brasília, quando tinha 13 anos. **Nunca me faltou nada**. Nada mesmo. Meus pais são maravilhosos, estão juntos até hoje. **Tive muito problema com isso porque me senti culpado, durante a adolescência**. Por não corresponder às expectativas deles de uma vida bem-comportada (GUIMA, VASCO, 1996, p.198).

Os questionamentos pessoais recaem sobre o sujeito, que se vê pressionado por essa vida considerada ‘ideal’ pelos padrões socioculturais e a sua própria subjetividade e que busca romper essa condição, trazendo à tona outras formas de ser e estar no mundo.

SD14: Não tenha medo/Não preste atenção/Não dê conselhos/Não peça permissão/É só você quem deve decidir o que fazer/Pra tentar ser feliz/Parece energia mas é só distorção/E parece que sempre termina/ Mas não tem fim (LEGIÃO URBANA, Teorema, Faixa 10, 1985)

Utilizando-se do próprio expediente da fase adulta, o uso do imperativo se faz presente, como forma de dar a contrarresposta às ordens e pedidos. Há claramente a intenção de levar os sujeitos a assumir-se enquanto responsáveis por suas decisões, tanto dentro de um relacionamento amoroso, como em relação ao outro e a sua própria subjetividade.

Considerando a perspectiva matemática²³, o título ‘Teorema’ coloca a canção enquanto um conjunto de afirmações que podem ser provadas e verificadas na prática cotidiana. “Energia” x “distorção” remete ao rock e à própria juventude vista enquanto potência em si, mas que, ao ser posta em funcionamento, não corresponde ao padrão exigido. No rock, ainda, as guitarras podem ter sua sonoridade alterada pelo trabalho da distorção advinda das pedaleiras. Uma mesma nota, diversas sonoridades, nunca será executada da mesma maneira: discursividade. A presença dos conectores ‘e’ (adição) e ‘mas’ (contrariedade)

²³ Bertrand Russel era filósofo e matemático e tinha elaborado entre suas teorias um teorema, explicação lógica para uma determinada situação.

contrapõem justamente aquilo que “termina” com o “não tem fim”: incertezas juvenis. A repetição do “não”, advérbio de negação, reforça as circunstâncias em que os sujeitos se encontram, sendo mobilizados a assumirem uma postura. Para cada “não”, há, pelo menos um não-dito em confronto em que se pede/ordena um ‘sim’ e uma ação favorável a ser realizada. Expõe-se a FD e seus limites: a presença do Outro, que pressiona e tensiona os sujeitos jovens a determinadas atitudes e ações.

A batida rápida e bem marcada pela bateria e as poucas notas necessárias articuladas a um vocal mais agudo dão a tônica para uma canção dançante. No rock, quanto mais rápida for a batida, melhor será a sua recepção voltada para a atitude dançante. Quando se rompe com a perspectiva de se dançar somente com parceiros, o rock institui a não-padronização do ato de dançar e promove a liberação dos gestos/passos a serem executados.

SD15: Todos os dias quando acordo,/Não tenho mais o tempo que passou/Mas tenho muito tempo:/Temos todo o tempo do mundo./Todos os dias antes de dormir,/Lembro e esqueço como foi o dia:/"Sempre em frente,/Não temos tempo a perder" (LEGIÃO URBANA, Dois, Tempo Perdido, Faixa 6, 1986)

O tempo compreendido para as vivências juvenis transcorre de maneira descompassada: não ter tempo e ter todo o tempo: “temos nosso próprio tempo”.

As diversas repetições que se fazem presentes na SD reforçam a noção do contraste entre a mudança e a perenidade existentes na existência dos sujeitos: no dito, isso acontece com o substantivo ‘tempo’, o ‘todo’ enquanto advérbio e o verbo ‘ter’, que juntos expõem a tentativa de administrar a própria vivência jovem; no não-dito, estão as FDs e as diversas instituições a cobrar uma “melhor” utilização desta fase por parte dos sujeitos. A aliteração das oclusivas /t/, /d/, /p/ e /b/ e assonância das vogais /e/ e /o/ reforçam um tom opositivo existente no dito.

A sonoridade é trabalhada na oposição entre oclusivas surdas e sonoras juntamente com vogais articuladas em ponto médio, que dão um tom mais sereno à canção. Esta é constituída também por notas musicais ‘menores’: lá e si menor e trazem consigo uma melodia que, conjuntamente com o dito, cantado de maneira mais suave e envolvente, assume aspectos de hino e/ou canção religiosa nos sujeitos e nos processos de identificação para com ela. O alongamento que acontece no refrão “somos tão jovens” evoca a todos a se reconhecerem enquanto sujeitos desse enunciado. O rock também indica uma nova postura com relação ao

tempo: constitui-se uma aceleração no andamento/ritmo do encadeamento musical em relação às suas origens advindas do blues e do country.

A maneira com que tais sujeitos se relacionam com essa noção de temporalidade dialoga intensamente com as condições em que eles estão inseridos, visto que a noção de tempo é atravessada pelas possibilidades/necessidades do mundo do trabalho.

Quanto melhores forem as condições econômicas, mais os jovens permanecem voltados para as aprendizagens escolares e de outros bens culturais, tais como a música, a dança e as artes em geral. As famílias complementam o processo educativo, já visando o caminho universitário de seus filhos. Dessa forma, o tempo pode ser fruído, sem adentrar no mundo do trabalho. Por outro lado, as classes menos favorecidas veem em seus integrantes jovens um aumento de mão-de-obra. O trabalho se impõe a esses sujeitos enquanto possibilidade de colaborarem com o sustento de toda a família. Os números apresentados pelo IBGE mostram isso: crianças percebidas enquanto adultos em miniaturas já adentrando o mercado de trabalho como população economicamente ativa.

Tratar de tempo é fazer funcionar o trabalho da memória e do interdiscurso, inseridos nos processos históricos e ideológicos, que fazem funcionar esse universo que já marcou os adultos, em suas próprias juventudes, e quer se perpetuar nos jovens. O discurso permite aos analistas “praticar uma teoria não subjetiva do sujeito, em que o sentido resulta de processos de significação com a inscrição da língua, não fechada em si mesma e capaz de falha, na história” (ORLANDI, 2012, p.22)

Para Renato, mesmo já tendo ocupação formal, havia muito tempo disponível, que era aproveitado com a turma em acampamentos, festas e ‘jams’²⁴ nas superquadras:

²⁴ **Jam:** apresentações musicais improvisadas, sem preparação artística. No universo jovem, uma roda de amigos, conhecidos e demais interessados que se juntam e uma ou mais pessoas tocam e cantam informalmente. Segundo projeto Oi e Governo da Bahia, “o termo *jam*, que em inglês também significa ‘geleia’, vem das iniciais *Jazz After Midnight*. Nos anos 1950, nos EUA, depois da meia noite, ao saírem dos seus concertos nas *Big Bands*, os músicos se reuniam para improvisar”. Disponível em: <http://www.jamnomam.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=8&Itemid=13> Acesso em: 04 Dez. 2015.

Ainda em Brasília, Renato se destacava, entre os amigos, por ser **um dos poucos a poder financiar as próprias loucuras**. Professor de inglês desde os 17 anos, funcionário do Ministério da Agricultura ou estudante de Comunicação Social da UnB, **ele sempre mirou novas experiências e descobertas** (GARCIA, 2011, p.16, grifos nossos)

Essa disponibilidade verte-se em sentimentos contraditórios para a turma de Brasília. Ao mesmo tempo em que podem vivenciar em toda a sua potencialidade a condição juvenil, alguns se deparam com a situação em que vivem os demais jovens do restante do país. O interesse por uma formação mais aprofundada, pautada em leituras literárias e científicas, coloca Renato em outro patamar diante dos outros jovens brasilienses. Os relatos das experiências de como era aproveitar o tempo disponível está em Marquetti (2013), “O Diário da Turma 1976-1986: a história do rock de Brasília”, que foi construído baseado em depoimentos dos sujeitos envolvidos, que narram a percepção de como foi experienciar esse período:

Pedro Ribeiro: o **que tinha prá fazer em Brasília era quase nada**, tinha pouco movimento: tinha os boyzinhos, um pouco de punks e os hippies. **Nós andávamos de skate o dia inteiro e, quando enchia o saco, íamos pro mato, era uma forma de se divertir**. Primeiramente íamos nós, da 104 Sul, muito filho de diplomata, depois os acampamentos foram crescendo e ia todo mundo (MARQUETTI, 2013, p.41, grifos nossos)

Nesse sentido, Renato já despontava com um nível de discussão sobre a vida, arte, misticismo e a ciência mais elevado que os demais, por vezes, incompreendido, por outras, admirado. Essa diferença de leitura de mundo se acentua no período em que a sua doença deixou-o de cama e as suas principais atividades foram a leitura, a escrita, ouvir músicas e assistir filmes.

Nas experiências dos acampamentos, onde já recuperado, Renato também participou, a presença das drogas, lícitas e ilícitas, davam a tônica das interações:

Loro Jones: num outro [acampamento], **a galera resolveu ficar cheirando cola e não tinha onde botá-la, aí alguém pegou pão Pullman e lambuzou de cola e enfiou na cara para cheirar**, foi muito engraçado, o Fê [Lemos] até fez uma letra chamada *Pão com cola*. No dia seguinte a galera acordou com pão e cola na cara inteira (MARQUETTI, 2013, p. 43, grifos nossos)

A (ir)responsabilidade com que (se) apresentam revela em uma visão condescendente com tais práticas. Olhadas de outro ponto pelos próprios sujeitos

que as vivenciaram, no campo já da memória, os seus discursos atenuam o caráter das contravenções realizadas:

O amadurecimento psicossocial é diferenciado de acordo com o estrato social em que estão inseridos. Nas **camadas de renda mais baixas**, podem ser ‘precocemente’ impostas tarefas e responsabilidades para as quais não estão, necessariamente, preparados para assumir. Isso, por sua vez, **pode antecipar características próprias da vida adulta**, tais como a inserção no mercado de trabalho, o provimento parcial ou total do seu sustento e a constituição de família (IPEA, 2004, p.7, grifos nossos)

Essa antecipação da vida adulta nas camadas de renda mais baixas faz a SD “temos todo o tempo do mundo” funcionar enquanto projeção daquilo que não se tem, mas que se gostaria de ter. O tempo é compreendido entre ‘livre’ e ‘ocupado’, onde por ocupação, o trabalho (geralmente em subempregos) é presença constante.

Por outro lado, **certos indivíduos de segmentos sociais de renda mais elevada podem atingir a idade adulta sem terem assumido papéis a ela associados:** inserção no mercado de trabalho, autonomia financeira e constituição de família. Em muitos casos, prolongam a sua permanência na escola e na casa dos pais (IPEA, 2004, p.7, grifos nossos)

Há tempo disponível para que a vida adulta aconteça e é possível vivenciar o momento presente em toda a sua potencialidade. Decorre, daí, porém, que a possibilidade do ‘tudo’ confronta-se com o ‘nada’: os jovens angustiam-se por não ter “nada para fazer”:

SD16: Se eu não faço nada, fico satisfeito/Eu durmo o dia inteiro e aí não é direito/Porque quando escurece, só estou afim de aprontar./Tédio com um T bem grande pra você (LEGIÃO URBANA, Que país é este? 1978/1987, Tédio (com um T bem grande prá você), Faixa 3, 1987).

O ‘tédio’ é a representação de que, mesmo diante das diversas possibilidades que lhes permitem as condições socioeconômicas em que estão inseridos, os jovens permanecem insatisfeitos. O título da canção sintetiza o expresso pelo dito em um conjunto de situações que retratam essas oportunidades, que são ou não experienciadas por estes jovens. A sonoridade punk retorna com força: os poucos

acordes, a batida frenética e o canto agressivo são complementados pelos alongamentos que agregam ao dito maior força à produção de efeitos de sentido.

Contrapõe aquilo que o jovem acha adequado, que se satisfaz em não realizar nenhuma atividade, com o discurso familiar e/ou da própria sociedade que cobram que façam alguma coisa. Ressalte-se que estas atividades situam-se, em geral, no campo esportivo cultural, dadas as condições que as famílias destes jovens dispõem para lhe oferecer. Na SD, “se eu não faço nada, fico satisfeito/eu durmo o dia inteiro”, o ‘nada’ é saturação e não ausência de possibilidades.

Nas classes menos favorecidas, o ‘nada’ é percebido como impossibilidade de vivenciar tais experiências, pois seu tempo já está ocupado pelo trabalho e não dispõem dos recursos necessários para ter ‘liberdade’. Nas classes mais abastadas com uma condição de vida melhor para os sujeitos que vivem nela, os jovens se saturam justamente com a ‘possibilidade’.

Por outro lado, sobra energia para as saídas noturnas, período do dia que os sujeitos jovens estão começando a explorar. A noite é um mistério a ser desvendado que oferece uma aura de maior liberdade ainda mais para as vivências e experiências juvenis. Há até espaço para se fugir às regras: “só estou a fim de aprontar”. Recupera-se a memória de que nesse momento já é possível o descanso e o lazer da maioria dos trabalhadores que passaram ao longo do dia exercendo suas atividades, bem como dos estudantes, que já deixaram a escola e as atividades complementares, tendo tempo para satisfazer as suas próprias necessidades/vontades. O imaginário construído sobre a noite, principalmente nos jovens, remete à possibilidade de maior liberação, de quebra de regras e até mesmo de diferentes processos de identificação/subjetivação – o ser outro.

Dessa maneira, o niilismo²⁵ atravessa as canções da banda Legião Urbana presentes nesses três primeiros discos, colocando em confronto estas (im)possibilidades juvenis:

²⁵ **Niilismo:** Decorre do termo latino *nihil* – nada. É uma doutrina filosófica que indica um pessimismo e ceticismo extremos perante qualquer situação ou realidade possível. **Consiste na negação de todos os princípios religiosos, políticos e sociais.** A conceituação do termo foi aprofundada por Nietzsche. (CABRAL, GUIMARÃES, 2015, s/p, grifos nossos) Disponível em: <<http://www.significados.com.br/niilismo/>> Acesso em: 22 Set. 2015.

A materialidade expressa em um discurso traz a marca da subjetividade que a produziu, mas não no sentido de ser apenas expressão da individualidade do autor, pois o que está ali expresso é a **relação entre uma individualidade, posta em um tempo e espaço definidos historicamente, e uma realidade que está sendo representada por essa individualidade**, com consciência do que está fazendo, mas sem o domínio de todas as alternativas postas por essa mesma realidade (MAGALHÃES, 2003, p. 76, grifos nossos)

Ao tender ao 'nada', jovens de classe média e/ou alta podem confrontar as instituições em que estão inseridos, exercendo a sua rebeldia, ao nível comportamental, sem necessitar romper com as estruturas sociais vigentes:

SD17: Pense só um pouco,/Não há nada de novo./Você vive insatisfeito e não confia em ninguém/E não acredita em nada/E agora é só cansaço e falta de vontade,/Mas, faça do bom-senso a nova ordem:/Não deixe a guerra começar. (LEGIÃO URBANA, Dois, Plantas embaixo do Aquário, Faixa 8, 1986)

Na SD exposta, diante do niilismo que leva os sujeitos à insatisfação, desconfiança, descrença, cansaço, falta de vontade e inércia, a vida está em suspensão. Se não tomar uma atitude qualquer que seja, não se é nada. A nova 'ordem' não traz nada de novo, é repetição, como já está expresso. Reproduz-se novamente o processo histórico de enfrentamento das instituições em favor de uma ideologia pacifista e contra a lógica cruel da guerra. São ordens e/ou pedidos diferentes, mas é o mesmo instrumento dado pelo modo verbal imperativo: "pense", "faça", "não deixe":

O mesmo também é produto da historicidade, já é parte do efeito metafórico. A historicidade aí está justamente representada pelos **deslizamentos** (nas relações de paráfrase) que instalam o dizer no jogo das diferentes formações discursivas, **presença de uma ausência necessária**, relação incontornável com a alteridade. Falamos a mesma língua mas falamos diferente (ORLANDI, 2008, p. 24, grifos nossos)

Nesta canção, a sonoridade remete a outras bandas europeias que, contemporâneas e/ou anteriores à Legião Urbana, serviram de base para sua produção, lembrando que este 'mesmo' é preocupação de Renato, de marcar a identificação sonoro-discursiva da banda. Há uma mesma estrutura, mas com efeitos

de sentido diferentes. Tanto em diferentes FDs, quanto no interior de uma mesma FD, deslizam sentidos nos sujeitos jovens.

SD18: Vai ver que não é nada disso/Vai ver que já não sei quem sou/Vai ver que nunca fui o mesmo (LEGIÃO URBANA, Que país é este? 1978/1987, Angra dos Reis, Faixa 8, 1987)

Está em jogo, através do paralelismo “vai ver que”, essa (in)definição que, estando em uma mesma FD, faz trabalhar seus pontos de deriva, nos pontos em que o controle escapa: é sempre possibilidade. O não-dito é que, ao ir se tornando sujeito, a negação integra esse processo, não sendo realizada apenas por vontade dos jovens, pois pode ser sempre outra coisa: como é o dito diante daquilo que não foi dito, ficou por se dizer e/ou foi dito diferente. Através dessa (in)definição se põem à mostra as fissuras das FDs, cabendo às novas gerações adequá-las, suturando suas brechas, ou forçá-las à mudança.

O vocal de Renato nessa canção é quase à ‘capela’, deixando o instrumental em um segundo plano, onde os alongamentos e as vocalizações direcionam o público/ouvinte à reflexão diante do exposto, confrontando as diferentes FDs existentes, no processo de subjetivação da posição-sujeito exposta pela canção que busca respostas.

A referência do título a um dos pontos turísticos mais nobres do Rio de Janeiro, a cidade litorânea de Angra dos Reis, remete à condição financeira dessa juventude, que dispunha de recursos para viagens turísticas, bem como tinha a oportunidade de estar em diferentes países via intercâmbios culturais e/ou pelo trabalho dos pais, visto que muitos da turma de Brasília eram filhos de diplomatas.

4.1.2 Relacionamentos, (des)encontros sentimentais

Nesta segunda regularidade, a relação que se impõe está entre o sujeito e o Outro e os sentimentos contraditórios que advém diante desta presença ‘necessária’. A juventude se traduz em preocupações sobre o que fazer com os seus sentimentos. Os relacionamentos amorosos, familiares e de amizades são postos em questão em várias canções. Há uma preocupação com o outro. O próprio processo de identificação e formação da subjetividade efetiva-se diretamente em “relação a”.

Esse funcionamento dialoga com as diferentes formações discursivas vigentes na sociedade brasileira, desigual, preconceituosa e conservadora: nas condições de produção das canções, os sujeitos não sofreram diretamente os problemas sociais brasileiros. Mas as composições traduzem, em certa medida, o exposto nos meios de comunicação e no seu processo de escolarização.

SD19: Aquele gosto amargo do teu corpo/Ficou na minha boca por mais tempo/De amargo então salgado ficou doce (...)/Teu corpo é meu espelho e em ti navego/E eu sei que a tua correnteza não tem direção (LEGIÃO URBANA, Dois, Daniel na cova dos leões, Faixa 1, 1986)

A canção intitulada “Daniel na cova dos leões” faz referência a uma passagem bíblica em que o profeta Daniel enfrentou as ordens do rei em nome de suas convicções religiosas. Na defesa de seu Deus, é colocado em uma caverna com leões e sai ileso, para alívio do rei que tinha por ele um forte apreço; por outro lado, traz consigo versos que delineiam uma relação sexual. O próprio Renato Russo ressalta anos mais tarde em entrevista concedida em 1995 que “Daniel na cova dos leões, do segundo disco, já falava sobre sexo oral” (ASSAD, 2000, p.124), pois, apesar de não estar expresso na canção, os primeiros versos dela também remetem a esta leitura.

A canção irá apresentar de maneira sutil e delicada uma relação homoafetiva. A SD expõe uma paráfrase do ato sexual: em paralelo com o dito, o não-dito compõem o restante da cena: relacionando os sujeitos, põe em funcionamento novamente as incertezas, as inseguranças e mesmo as experimentações agora na presença do Outro para construir a sua própria identificação.

Quando o quesito é sexo, percebe-se que as diferentes FDs buscam ignorar e/ou sufocar as discussões sobre a temática, quanto mais quando se impõe a discussão homossexualidade X heterossexualidade. Na formação religiosa católica predominante nas condições de produção em que a canção estava inserida, as relações sexuais antes do casamento eram proibidas à juventude, além de, conjuntamente com outros setores da sociedade, a homossexualidade ser vista como doença. Na SD “teu corpo é meu espelho e em ti navego”, o funcionamento do espelho é a tradução de uma relação entre pessoas iguais, do mesmo sexo. Esta remete ao espelho produzido pela água: diante de si, depois da imagem refletida, há um todo complexo e indefinido representado pelas águas passíveis de serem

navegadas, mas que não podem ser conhecidas em sua totalidade. Há uma semelhança latente dessa relação com a experiência dos sujeitos com o discurso, o que se mostra na leitura que faz o espelho do real com aquilo que está ali conjuntamente, mas não lhe é dado, nem lhe é possível assimilar e compreender a partir da memória e interdiscurso já existente.

Esse espelho mantém encobertos, vivências e experiências do Outro, mas que, mesmo assim, o sujeito aceita o risco e se lança para navegá-lo. O teatro da consciência, “eu sei que a tua correnteza não tem direção”, diante dessa situação em que supostamente haveria o controle da situação em que está adentrando decorre justamente do esquecimento 2, apresentado por Pêcheux, em que se produz a ilusão de realidade de que haveria a correspondência entre a palavra e mundo, apagando-se a memória e o interdiscurso que lhe dá sustentação.

Diante dessas condições, o sujeito vê-se confrontado com a sua existência e, por receio ou medo, não ousa utilizar toda a sua potencialidade. “Mas, tão certo quanto o erro de ser barco a motor e insistir em usar os remos” expõe o potencial que o sujeito tem em si e acaba deixando de lado, (in)conscientemente.

A materialidade da juventude é um constante vir-a-ser. As canções como os discursos, como já apontava Pêcheux (2012), são uma materialidade histórica sempre já dada, na qual os sujeitos são interpelados e produzidos como “produtores livres” de seus discursos cotidianos, literários, ideológicos, políticos, científicos etc... (PÊCHEUX, 2012, p. 156). A fase da juventude, como afirma Dayrell (2003), é momento específico, com características próprias, que se processa na inter-relação dos sujeitos:

A juventude constitui um momento determinado, mas não se reduz a uma passagem; ela assume uma importância em si mesma. **Todo esse processo é influenciado pelo meio social concreto no qual se desenvolve e pela qualidade das trocas que este proporciona** (DAYRELL, 2003, p. 42, grifos nossos)

Esse meio social concreto que determina a qualidade das trocas é a FD em que o sujeito está inserido e com a qual ele dialoga na descoberta de sua sexualidade, orientação sexual e sexo e que determina o modo como se relaciona consigo mesmo e com os outros. Os sujeitos iniciam suas experiências sexuais por diferentes motivações e razões emotivas e/ou físicas:

Apesar de estarmos falando de jovens, devemos levar em consideração que **nossa sociedade é patriarcal e hierarquizada**, espera-se que o **menino** tenha seu primeiro contato sexual **independente de sentimentos e emoções**, mas espera-se que as **meninas de família** se conservem **puras** (virgens) até o casamento (MAGALHÃES, 2008, p. 2, grifos nossos)

Nesse artigo, expõe-se que o patriarcalismo atravessa diferentes FDs e determina em diferentes medidas (a própria escrita é marcada: ‘meninas de família’, ao separar ser ou não de ‘família’) a posição que os sujeitos devem ocupar na sociedade e, conseqüentemente, quais serão as suas relações de poder dentro dela.

A canção “Será?”, já apresentada na SD2, segue essa mesma temática de relacionamentos e relações controversas presentes na sociedade: “tire suas mãos de mim, eu não pertenço a você, não é me dominando assim, que você vai me entender”. A relação de posse e de dominação presente na sociedade retoma FDs que são reafirmadas pelo discurso religioso de submissão e silêncio que se espera, na sua grande maioria, das mulheres. Articulada ao patriarcalismo, antecipa, nas relações juvenis, situações conflitantes que acabam se solidificando na idade adulta.

SD20: Você não tem ideias/Pra acompanhar a moda/Tratando as meninas/Como se fossem lixo (...)/Que é só um objeto/Pra usar e jogar fora/Depois de ter prazer (LEGIÃO URBANA, A Dança, Faixa 2, 1985)

Permanecem as relações desiguais entre os sujeitos. Nesse caso, o recado é destinado aos garotos, que, provavelmente pautados nas diferenças econômicas e de classe social, veem na outra pessoa apenas um objeto de consumo, para ter a posse e/ou ostentação, que é possível utilizar e depois ser descartado. A batida marcada da canção envolve os sujeitos em uma sonoridade que se repete, trazendo à tona a memória existente das relações interpessoais.

Para tanto, farei uma rápida recuperação do processo histórico cultural que envolve a noção que se tem para com os relacionamentos amorosos/afetivos. Guedes e Assunção (2006) apresentam as mudanças ao longo da história, sob o viés da psicologia, nas relações interpessoais. Destacam que na Antiguidade o amor estava ligado a um impulso que dirigia homem e mulher para alguém do sexo oposto ou não, cuja força motriz relacionava-se ao conteúdo afetivo.

O relacionamento estava diretamente ligado às necessidades da ‘polis’, constituindo-se enquanto estratégia política que tem a família enquanto base da

sociedade. Durante o período medieval, a concepção de amor foi influenciada diretamente pela tradição judaico-cristã, do amor enquanto bem supremo, voltado para Deus. Nesse caso, a construção subjetiva dos sujeitos deveria direcionar o amor somente para Deus, fazendo com que a sexualidade fosse entendida “enquanto elemento desestabilizador deste ideário, pois é vista como fracasso e pecado, sendo, pois, um obstáculo ao verdadeiro amor” (GUEDES; ASSUNÇÃO, 2006, p.399-400).

Com a chegada do Feudalismo, Guedes e Assunção (2006) apontam que, especialmente na nobreza, as relações eram marcadas pelo interesse familiar de manutenção da linhagem e do patrimônio, com os casamentos sendo arranjados e/ou em troca de um dote (presente dado à família em troca da união). Diante dessas condições, há o surgimento do amor cortês, que contrariava justamente a ideia de amor negociado, valorizando-se um enlace que fosse um sentimento individualizado. Em muitos casos, essa concepção do amor enquanto uma relação entre individualidades permanece (GUEDES; ASSUNÇÃO, 2006, p.401).

Com a corte e com as primeiras cidades, surgiram normas de conduta para os sujeitos que impunham novas formas de socialização e de relacionamento. A separação e o adultério punham em risco as condições sociais e financeiras em que os sujeitos se encontravam e eram relações meticulosamente calculadas. A igreja detinha o poder sobre o casamento, frisando a sua indissolubilidade. Por outro lado,

as prostitutas não sofreram forte objeção da Igreja, pois assim seria possível manter a sacralidade do lar. Sem elas, haveria a sodomia e a virtude feminina decairia, pois os homens poderiam exercer a arte erótica com suas esposas. **Daí o aparecimento da idéia da dupla moral que consistirá uma característica marcante dos casamentos dos sistemas patriarcais modernos** (Murstein, 1976) (GUEDES; ASSUNÇÃO, 2006, p.402, grifos nossos).

Dessa forma, o espaço privado familiar estaria assegurado, enquanto local ‘sagrado’ voltado para a procriação, conforme a FD religiosa, tendo na prostituição a satisfação dos instintos físicos sexuais, sempre marcadamente pela imposição da figura masculina enquanto detentora do direito decisório de quando e como realizar tais práticas.

Mas é com o aparecimento das cidades que as relações amoroso-afetivas vão sendo substituídas. Aos poucos, o espaço campesino foi sendo substituído pelo

urbano e então ocorreu a promoção de um novo modelo de amor: o romântico. Com o avanço do ideário burguês voltado para o individual, o imaginário amoroso que era voltado para os ideais públicos foi sendo substituído pela preocupação com a vida privada:

O ideário do amor romântico contribuiu para a construção subjetiva do indivíduo dos séculos XVIII e XIX, ao enfatizar a fidelidade amorosa e o compromisso ligado a ela na constituição da família burguesa, através das **seguintes prerrogativas: casamento, procriação, perpetuação da família, manutenção geracional, mulher submissa ao papel de mãe e esposa, e liberdade social e sexual do homem** (GUEDES; ASSUNÇÃO, 2006, p.404, grifos nossos).

Essas prerrogativas sustentavam-se (muitas delas, mantêm-se até a atualidade) pautadas nas FDs religiosas e em algumas correntes científicas que se utilizavam da hierarquização social para justificar a proposta do patriarcalismo de superioridade do homem frente à mulher. Tanto a teologia religiosa, com o Gênesis e o pecado original, quanto as sociedades indianas e muçulmanas e a sensualidade desenfreada feminina que deve ser contida reforçam as desigualdades de tratamento entre homens e mulheres. Até então, cabia apenas ao homem a liberdade de circular livremente na sociedade e exercer sua sexualidade de forma plena e variada, preferencialmente fora do contexto familiar, dada a relação de poder contida na situação de provedor econômico do núcleo familiar, fato que restringia para a mulher o espaço doméstico, na condição de esposa e mãe (GUEDES; ASSUNÇÃO, 2006, p.404).

Na modernidade, mais efetivamente após a Segunda Guerra Mundial, quando as mulheres passaram a exercer atividades e funções em setores de produção em que apenas homens trabalhavam, vários questionamentos sociais ganharam força. Até então, a “ideologia sexual dominante pautava-se num modelo de relação afetivo-amorosa monogâmico e, supostamente, vitalício, baseado na ética da fidelidade conjugal da mulher” (GUEDES; ASSUNÇÃO, 2006, p.407). Com uma maior inserção feminina no espaço social público, forçou-se a discussão para que pudessem ocorrer mudanças no sentido de melhorar a qualidade de vida das mulheres nos relacionamentos, no trabalho e na independência financeira.

Na contemporaneidade, há um avanço significativo do individualismo, pautado pela lógica liberal do capitalismo associada aos avanços das tecnologias da

informação. As relações perduram enquanto existirem benefícios para ambos, sendo dissolvidas também para salvaguardar sua individualidade. Com isso, a noção de amor poderia ser considerada unilateral, mas alguns pontos podem ser questionados:

as trocas recíprocas parecem sair da configuração do amor exclusivo pelo sustento e segurança, para adentrar na lógica do exercício igualitário de ações para manutenção física e psicológica do casal, desde as atividades de rotina diária até manifestação sexual multifacetada e compartilhada. **É essa reciprocidade que irá manter e alimentar o casal** (GUEDES; ASSUNÇÃO, 2006, p.410, grifos nossos)

Essa igualdade está vinculada diretamente às condições econômicas de ambos os sexos. Quanto maior for a independência financeira, principalmente com relação às mulheres, menor será a tensão sobre elas, para permanecerem em um relacionamento de conveniências.

SD21: Mas, egoísta que eu sou/Me esqueci de ajudar/A ela como ela me ajudou/E não quis me separar/Ela também estava perdida/E por isso se agarrava a mim também/E eu me agarrava a ela/Porque eu não tinha mais ninguém (LEGIÃO URBANA, Ainda é Cedo, Faixa 4, 1985).

Diversos tipos de relacionamentos são apresentados nas canções da Legião Urbana. Na SD em questão, aparecem características mais contemporâneas para o amor: estar com o outro enquanto possibilidade de beneficiar a si mesmo. As canções põem em funcionamento o cotidiano, fragmentado e aparentemente desconexo, parafraseando a própria vidas desses sujeitos. São cenas em que as representações negativas acerca do ser jovem tendem a se sobrepor a outras que retomam a idealização romântica do amor em situações positivas. A organização da estrutura sonora vale-se dos mesmos recursos: repetições, aliteraões, assonâncias, alongamentos e vocalizaões asseguram a manutenção da sonoridade reverberando nos sujeitos.

É possível visualizar na canção “Ainda é Cedo” estrutura semelhante à da “A Forest”, da banda britânica The Cure. Como já foi dito, um processo que se pauta na paráfrase do som, compasso e melodia, que irá resultar em outras canções. Nesta canção, estão presentes a aliteração da consoante nasal oclusiva /m/, juntamente

com vogais nasais em dígrafos, que asseguram a continuidade e a permanência do som, pulsando na memória.

O dito apresenta um relacionamento amoroso-afetivo em que a posição-sujeito estava em busca primeiramente da satisfação das suas necessidades subjetivas e físicas. Não há uma preocupação maior de satisfazer a outra pessoa, porque supostamente ambos estariam perdidos e sozinhos, suprindo carências um ao outro. Nas FDs existentes em que a canção foi formada, aponta-se para o aprofundamento do individualismo dos sujeitos: a satisfação do ego deve estar sempre em primeiro plano.

As canções variam entre cenas simples dos relacionamentos, como em “Quase sem querer”, que traz “me disseram que você estava chorando/E foi então que percebi/Como lhe quero tanto”, e muitos questionamentos que fazem parte da existência do jovem, trabalho necessário para identificação do sujeito diante de si e do outro, que, por vezes, chega à completa idealização da relação amorosa, como ocorre em “Acrilic on Canvas”:

SD22: É saudade então./E mais uma vez/De você fiz o desenho mais perfeito que se fez:/Os traços copiei do que não aconteceu.(...)/Trabalhei você em luz e sombra (LEGIÃO URBANA, Dois, Acrilic on Canvas, Faixa 3, 1986)

Na canção “Acrilic on Canvas”, acrílico sobre a tela, diversos elementos que compõem o processo de pintura são apresentados articulando-se à representação de um relacionamento desde a sua concepção, enquanto idealização deste. Esses conhecimentos fazem parte de FDs que percebem a arte, no caso a pintura, enquanto produção e fruição estéticas necessárias aos sujeitos. O timbre de voz grave adotado por Renato nessa canção lhe impõe uma dramaticidade única: na tentativa de materializar as sensações, aquilo que está sentindo, o sujeito-autor trabalha materiais e técnicas artísticas, externalizando os contrastes que está vivendo. Novamente, a ideia de repetição que perpassa este trabalho é lembrada: não enquanto mera cópia, mas uma ação que tem características próprias, com “traços [copiados] do que não aconteceu”, e uma projeção das expectativas que se formam para determinadas situações/relacionamentos.

Para a maioria da população, as imagens que remetem à arte compõem um universo distante, mencionado através dos meios de comunicação e/ou das

instituições escolares. Aqui poderia discutir as concepções presentes na sociedade sobre a necessidade/utilidade da arte, porém não é esse o escopo do estudo.

Outra característica social da juventude é agrupar-se, por semelhanças, em turmas, tribos e grupos. Em Brasília, potencializou-se um grupo com viés artístico-cultural e, principalmente, musical.

Pedro Ribeiro: **Apesar de cada pessoa vir de um lugar, ou ter um nível social diferente, todos se tratavam de igual para igual.** Tinha filho de militar, filho de diplomata, filho de professor, filho de colunista social e isso criou uma coisa legal, **cada um trazia uma novidade e todos eram iguais** (MARQUETTI, 2013, p.25, grifos nossos).

O tratamento 'igualitário' corresponde aos integrantes da turma em questão. Em geral, muitas experiências sexuais e aventuras amorosas surgem nesses grupos juvenis. As canções da Legião Urbana escritas pelo seu letrista, como Renato faz questão de frisar em diversas entrevistas, captavam sobremaneira a essência dessa fase de descobertas e experimentações do jovem. No tocante aos relacionamentos, traduz o que sua FD permite-lhe vislumbrar.

SD23: Escrevi prá você e você não respondeu/Também não respondi quando você me escreveu(...) Esqueci seu sobrenome, Mas me lembro de você (LEGIÃO URBANA, Perdidos no Espaço, Faixa 5, 1985).

Os desencontros são recorrentes. Há um descompasso entre os sujeitos na tentativa de achar outrem para compartilhar vivências e suprir as necessidades físicas e psicológicas de ter a figura de um(a) parceiro(a) dentro da própria turma. "Perdidos no Espaço" traz de maneira pessimista a perspectiva da busca pelo Outro: mesmo onde há movimentos que poderiam gerar a interação, a demora pela resposta sugere indiferença: a aceleração no trânsito das informações na sociedade impõe novas dinâmicas aos relacionamentos. Nas décadas de 1970-1980, a troca de cartas ainda era um recurso bastante utilizado, até mesmo entre os jovens que mantinham vivos relacionamentos amorosos e de amizade através delas.

Há uma marca de classe social nesta SD: o sobrenome, que em instituições hierárquicas, como nas forças armadas ou em grandes empresas, a regra da formalidade é usá-lo para identificação e tratamento dos sujeitos. Adquire-se um peso maior social destes sobrenomes na interação diante das demais pessoas, em

uma compreensão de que essa identificação asseguraria a linhagem, perpetuação de famílias, status e tradição. Não há nome: em uma sociedade burocratizada como a de Brasília experienciada por Renato e sua turma, o que importa mesmo é o sobrenome que carregam; nela, está presente o peso do cargo de seus pais e familiares.

Esse movimento de ir ao outro, na busca de encontrar também a si próprios, também produz formas diferenciadas de narrá-lo. Estas outras perspectivas para narrar os fatos sob a ótica juvenil utilizam diferentes formas para fazer este registro, construindo suas próprias 'narratividades', a partir de suas FDs e da identificação enquanto sujeitos jovens.

4.1.3 Narrativas Juvenis

Outra regularidade percebida coloca-se em uma posição intermediária entre o plano individual dos sujeitos, de suas constituições consigo mesmo e com os outros, e o plano social em que tais sujeitos são confrontados às condições de produção em que estão inseridos. As vivências e experiências expostas são grandes narrativas, encadeando fatos e acontecimentos sob as perspectivas juvenis. Lanço um olhar de maior fôlego, sobre "Faroeste Caboclo" e "Eduardo e Mônica" que trazem em si à constituição de posições-sujeito jovens, com quem a juventude estabelecia diferentes processos de identificação.

"Faroeste Caboclo" é uma longa narrativa musical sobre as experiências de vida de João de Santo Cristo. São 159 versos sem a existência de refrão, em que alternando diferentes vozes verbais, o compositor traça a história de um sujeito supostamente nascido no interior da Bahia, "comprou uma passagem, foi direto a Salvador", que migra para Brasília, buscando novas oportunidades de vida. Violência, preconceito, corrupção, tráfico de drogas e disputas de poder e amorosas permeiam a vida de João.

A canção retoma a lógica dos filmes norte-americanos, seguindo a temática e a estrutura de Domingo no Parque (Gilberto Gil) e Hurricane (Bob Dylan), em que se constrói um processo narrativo articulado à melodia, que alterna diferentes sonoridades e ritmos. A base rítmica é inspirada no repente nordestino, em que os cantores constroem histórias no momento mesmo em que estão se apresentando, utilizando-se de fatos cotidianos e/ou históricos em seus desafios.

O homem do sertão encontra na sonoridade das canções o instrumento de repasse de informações, divertimento e enfrentamento das adversidades da vida: muitos artistas populares não sabem ler/escrever, mas produzem composições bem estruturadas e complexas. A composição da posição-sujeito João ampara-se nessa simplicidade complexa da canção, que identifica logo de início a sua origem nordestina. Aos poucos, nos momentos de maior ou menor tensão, como em uma trilha sonora de um filme, a sonoridade se altera: o recurso “power chords”²⁶, dá a tônica intensa e violenta que se espera para a cena.

Muito tempo depois de sair de Brasília e já consagrado nacionalmente como o líder da Legião Urbana, Renato falou sobre a origem de ‘Faroeste Caboclo’. **Respondeu que se tratava de ‘uma mistura de ‘Domingo no Parque’ de Gilberto Gil, coisas de Raul Seixas com a tradição oral do povo brasileiro: brasileiro adora contar história’.** Assumiu que, ao fazer a letra, realizava outro desejo: ‘Eu também **queria imitar Bob Dylan, queria fazia a minha ‘Hurricane’**’ (MARCELO, 2012, p. 404, grifos nossos)

Santo Cristo pode ser tanto sua cidade de origem interiorana e/ou pode ser seu sobrenome, que em certa medida também traz à memória o imaginário religioso da figura de Jesus Cristo. Ao longo dos versos, algumas sequências e termos como “João foi Ihe salvar”, a profissão “aprendiz de carpinteiro”, “plano santo”, “sem ser crucificado” e “via-crucis” remetem a esta perspectiva. As FDs religiosas permitem aos sujeitos inserirem-se nesse funcionamento reconstruindo a história de vida de Jesus Cristo, que, em sua passagem pela terra, sofre diferentes situações até cumprir a sua missão.

Quando ainda criança já experiencia a dura vida do sertão. Quantos Joãos enfrentam diuturnamente as adversidades e as agruras da vida agreste na luta pela sobrevivência. Esse sujeito, nessas condições discursivas, está à margem da sociedade e do próprio Estado, visto que em comunidades interioranas o que vale mesmo é a lei do mais forte. Não se enquadra socialmente e, por fim, acaba morto fechando o ciclo dos que passam à margem da sociedade.

A partir desse sujeito complexo construído, diferentes sujeitos podem realizar seus processos de identificação, a partir das formações discursivas em que estão inseridos.

²⁶ A técnica **power chords** consiste em realizar a batida apenas em algumas das cordas do violão, realizando duas notas ao mesmo tempo, uma delas no 5º grau da escala da nota em questão.

SD24 Era o terror da sertania onde morava/E na escola até o professor com ele aprendeu/la para igreja só pra roubar o dinheiro/Que as velhinhas colocavam na caixinha do altar (LEGIÃO URBANA, Que país é este? 1978/1987, Faroeste Caboclo, Faixa 7, 1987)

Diante do padrão social esperado para as crianças, João subverte as instituições com que tem contato. Contraria a ordem imposta para o comportamento social, educacional e religioso. Essa situação o acompanha desde a infância, “Quando criança só pensava em ser bandido/Ainda mais quando com um tiro de soldado o pai morreu”. No dito, ser bandido é anterior à morte de pai, visto o indicativo do modalizador “ainda mais”. Isso seria a perspectiva daqueles que, à margem do sistema, não se visualizam enquanto parte de sua estrutura. O caminho do crime é sempre o mais curto, para obter aquilo que se deseja. Quando se está a margem, os recursos mal dão para a subsistência alimentar da família, quanto mais para adquirir os produtos que estão na moda e que confirmam status e reconhecimento social.

Daí decorre que o funcionamento se dá a partir de dois aspectos importantes: o do duplo, espelho do real, e o do irrealizado nas FDs que os sujeitos se inserem. Como tais formações são heterogêneas, fluídas, constituídas pela contradição e pela luta de classes, há sempre o jogo entre ser mais ou menos espelhamento e/ou irrealizado. Pêcheux (1990) desenvolve esses conceitos com relação às revoluções francesa e socialistas dos séculos XIX e XX.

A posição-sujeito João expressa anseios, desejos e incertezas próprios da juventude e de pessoas das mais diferentes classes sociais: “Ele queria sair para ver o mar/E as coisas que ele via na televisão/Juntou dinheiro para poder viajar/De escolha própria, escolheu a solidão”. Nas classes mais favorecidas, tais ações são corriqueiras e quase insignificantes; nas menos favorecidas, expressam um sonho distante, que pode se realizar após anos de privações e empenho para alcançar as coisas mostradas pela televisão e/ou a realização de viagens. São tentações proporcionadas pelo sistema que impõe seu imaginário mercadológico.

Dadas as condições de produção das juventudes das diferentes classes sociais, são possíveis os efeitos de sentidos relativos àquelas que estão à margem e em contato com uma expressão artística de suas adversidades, que podem ter um efeito de espelhamento ao ver o real da sua história exposto e, a partir disso, ocorre

a identificação, em que as possibilidades apresentadas na canção significam a exposição da violência simbólica e física a que estão expostos, rompendo o silêncio. Orlandi (1997) aponta que o silêncio

é a possibilidade para o sujeito de trabalhar sua contradição constitutiva, a que o situa na relação do ‘um’ com o ‘múltiplo’, a que aceita a reduplicação e o deslocamento que nos deixam ver que todo discurso sempre se remete a outro discurso que lhe dá realidade significativa (ORLANDI, 1997, p. 23, grifos nossos)

No exposto para aqueles que estão à margem, o discurso apresentado pertenceria, em muitos casos, ao campo do não-dito, das situações que ocorrem, mas não são consideradas na sociedade. É a expressão das inadequações e desajustes sociais destes sujeitos e talvez de um herói que enfrentou o sistema e que, mesmo morrendo, significava positivamente para estes sujeitos.

Para as classes média e alta, João representa um irrealizado no sentido de adentrar um submundo sem limites e/ou imposições. Veem nesta representação dificuldades e vivências com as quais não terão contato. É claro que, em classes sociais que não têm necessidades financeiras, existem imposições de outras ordens: religiosas, culturais, educacionais. Esse fato faz com que a ‘normalidade’ do padrão social também seja questionada.

À sensação de liberdade, prazer e coragem associada ao uso de drogas, junta-se a perspectiva de prosperar tornando-a um negócio rentável. Na música, o nome de Pablo, “um peruano que vivia na Bolívia”, pode ser associado a Pablo Escobar²⁷, fundador do cartel de Medellín na Colômbia e que, já na década de 1970, era um dos mais ricos e poderosos traficantes do mundo.

Há, nesse sentido, a possibilidade para a burguesia da época (e atual) prosperar ainda mais com as drogas, enquanto expressão da liberdade e subversão das estruturas sociais. O fascínio que a vida do crime proporciona é tentador: dinheiro fácil, sem qualquer esforço, além de respeito e poder. O mundo

²⁷ Durante a segunda metade do século XX, a Colômbia conheceu e temeu Pablo Emilio Escobar Gaviria, um dos maiores criminosos da história mundial. As organizações criminosas comandadas por Escobar chegaram a movimentar mensalmente mais de 100 milhões de dólares. Escobar fundou o Cartel de Medellín e acumulou uma fortuna pessoal superior a 3 bilhões de dólares, sendo apontado pela revista Forbes como o terceiro homem mais rico do mundo. JAU; Ítalo Magno. **Pablo Escobar – O Patrão do Mal**. Museu de Imagens. Artigo Eletrônico Atualizado em 21 Nov. 2014. Disponível em <<http://www.museudeimagens.com.br/pablo-escobar/>> Acesso em 24 Nov. 2014.

cinematográfico novamente vem à tona: a possibilidade de estar com uma arma na mão, fazendo o que quiser com ela, é fruto desse imaginário.

SD25: Agora o Santo Cristo era bandido/Destemido e temido no Distrito Federal/Não tinha nenhum medo de polícia/Capitão ou traficante, playboy ou general (LEGIÃO URBANA, Que país é este? 1978/1987, Faroeste Caboclo, Faixa 7, 1987)

Luta entre o bem e o mal? No caso de João, como muitos, na marginalidade, isso não importa: com o pai assassinado e sem mãe, nem igreja, escola ou reformatório deram conta de adequá-lo à sociedade. Ele até que tentou escapar, como nos filmes de faroeste, tal como os pistoleiros, matadores de aluguel que, ao entrarem em contato com uma pessoa e/ou comunidade diferente, passavam a protegê-la negando suas características pessoais anteriores.

João terá esta chance ao se dirigir à Brasília: espécie de Oásis, projeção de futuro, onde irá trabalhar, de forma convencional e assalariada, que, considerando a lógica capitalista de exploração do trabalho, não proporciona a nenhum trabalhador alcançar a riqueza. Considerando a situação de João, de acesso a somente subempregos, dada a sua escolarização e formação, era preciso encontrar outras maneiras. Diante das promessas do Estado em geral não cumpridas, era preciso mais: “elaborou mais uma vez seu plano santo/E sem ser crucificado, a plantação foi começar”. A riqueza então chegou. O plantio sugerido na SD é de maconha, droga comum entre a juventude ‘descolada’ das condições de produção. O retorno é rápido, consolida-se como um traficante de renome, eliminando a concorrência. Passa a frequentar locais, que, sem dinheiro antes, não podia adentrar. Mudou de nível social, mas não escapou do destino e preso sofreu “violência e estupro do seu corpo”, jogado à sua condição inicial.

Terá outra chance pelo amor de Maria Lúcia. Seria o amor sua redenção? “E de todos os pecados ele se arrependeu”, o fez voltar a ser carpinteiro. Mas essa condição não dura e sua constituição histórica lhe chama: ao ser procurado por um general para produzir atentados, não aceita, mas sabe que isso terá implicações dada a sua condição de marginalidade.

Faroeste Caboclo, ao seguir a lógica dos desafios nordestinos, inicia com estrofes de oito versos. Com base na oralidade, não há a preocupação com as chamadas rimas ricas; são salteadas, colocadas ao final dos versos pares. Porém,

em determinadas sequências, tornam-se alternadas seguindo o padrão ABAB, talvez buscando compensar a ausência de refrão, proporcionando uma sequência melódica mais marcante.

O próprio Renato em entrevista comenta este processo de composição:

Renato – ‘Faroeste Caboclo’ **escrevi em duas tardes sem mudar uma vírgula**. Foi: ‘Não tinha medo o tal João do Santo Cristo...’ e foi embora.

Leoni- O enredo também foi improvisado? Você saiu escrevendo e as ideias foram vindo?

Renato- **As coisas foram aparecendo por causa de rima. Se eu falo do professor, ele tem que parar em Salvador**. Se fosse outra rima ele ia parar em outro lugar. Basicamente já sabia que tipo de história ia ser. É aquela mitologia do herói, James Dean, rebelde sem causa (SIQUEIRA JR, 2012, s/p, grifos nossos).

Até o verso 56 (7 estrofes com 8 versos), segue-se uma sequência que alterna um ritmo e vocal mais suave nos primeiros versos e mais fortes nos últimos. A partir do verso 57, a 8ª estrofe é executada na batida de reggae, associando-se diretamente à fase em que João produz e vende maconha, consegue dinheiro e frequenta áreas nobres da cidade. A partir desse momento, as estrofes variam de tamanho. A 9ª e a 18ª estrofes apresentam situações em que João é mandado ao inferno; os acordes, tocados de maneira dedilhada, sugerem reflexão. A partir da 10ª estrofe, insere-se progressivamente a violência na batida rítmica, alternam-se momentos de uma batida intensa e outros que compõem a base da canção. A presença dos militares e depois do rival Jeremias é marcada por essa energia, com tensão, batida forte e sons abafados. A estrutura da composição pautada na tradição oral traz consigo várias sequências discursivas curtas e entrecortadas, mesclando o discurso em 3ª pessoa de um narrador com o uso de 1ª pessoa: “- Vocês vão ver, eu vou pegar vocês”. A quem se dirige João? As possibilidades são várias: aos policiais, aos colegas de cárcere, ao próprio sistema que lhe excluiu. A revolta é aberta e lança novamente o sujeito no mundo do crime, agora de maneira muito mais empenhada.

No relato sobre João de Santo Cristo, recorre-se a conjunção ‘e’, como principal conector entre as orações:

SD26: Ficou cansado de tentar achar resposta/E comprou uma passagem, foi direto a Salvador/E lá chegando foi tomar um cafezinho/E encontrou um boiadeiro com quem foi falar/E o boiadeiro tinha uma passagem e ia perder a viagem/**mas** João foi lhe salvar (LEGIÃO URBANA, Que país é este? 1978/1987, Faroeste Caboclo, Faixa 7, 1987, grifos nossos)

Por fim, a presença midiática do sonho e da ilusão é uma constante para João. Desde o sonho de ver o mar até o seu duelo ser transmitido ao vivo, sendo ele próprio o espetáculo em sua condição, a mídia é a busca dos sujeitos pela informação, sucesso, entretenimento, independente do quê e de quem. No caso de João, seu faroeste real se completa: “e a alta burguesia da cidade/não acreditou na história que eles viram na TV”. A violência virou espetáculo, descolada do real; ela pode ser verdade ou não. Seria, quem sabe, mais um filme de faroeste ou de ação.

Em “Eduardo e Mônica”, há a representação dos relacionamentos amorosos, de uma maneira aprofundada pela apresentação de dois sujeitos que, contraditórios entre si, complementam-se. Quer dizer, justamente na confluência das diferenças, é possível surgir a regularidade do relacionamento. Representam os diferentes tipos de relacionamento que fogem ao padrão pré-estabelecido da sociedade da época, mas que trazem as mudanças que as juventudes já estavam experienciando.

SD27: Eduardo e Mônica um dia se encontraram sem querer/E conversaram muito mesmo pra tentar se conhecer. E, mesmo com tudo diferente,/Veio mesmo, de repente,/Uma vontade de se ver/E os dois se encontravam todo dia/E a vontade crescia,/Como tinha de ser (LEGIÃO URBANA, Dois, Eduardo e Mônica, Faixa 4, 1986)

Nesta SD, está presente o acaso “sem querer”, que permite aos sujeitos se encontrarem. Nesse sentido, há na fase da juventude uma maior pré-disposição para o diálogo com o diferente, na busca do outro e para encontrar-se a si mesmo. Desta possibilidade de abertura ao diálogo é na superação das diferenças é que está pautada a canção.

Funciona em certa medida justamente sobre aqueles que, estando em processo de formação, contrapondo-se em alguns casos até mesmo às FDs em que estão inseridos, buscam relacionamentos diferenciados do que aquilo que se espera dentro das suas condições de produção. Em “Eduardo e Mônica”, retoma-se a discussão sobre as relações patriarcais da sociedade. Ao apresentar as personagens Eduardo e Mônica, a leitura que se tem é a de que há uma inversão

nas posições-sujeito visto que a noção patriarcal vigente até então é a de que, nos relacionamentos, o homem deveria ser aquele que possuía a idade maior, para a manutenção da posição hierárquica, instituído como o único provedor do sustento familiar e também aquele que poderia sair livremente; nesta canção, ocorre justamente o contrário:

SD28: Eduardo abriu os olhos mas não quis se levantar:/Ficou deitado e viu que horas eram/Enquanto Mônica tomava um conhaque,/Noutro canto da cidade,/Como eles disseram (LEGIÃO URBANA, Dois, Eduardo e Mônica, Faixa 4, 1986)

A diferença de idade entre os jovens em questão permite a um e outro moverem-se por diferentes locais na cidade. É possível pressupor pela narrativa que Mônica já era universitária, condição esta que a coloca em uma parcela bastante restrita da população brasileira²⁸. A diferença de idade, conquistada pela ‘maioridade’, permitia que Mônica já ‘amanhecesse’ nos bares da cidade. Eduardo, por sua vez, permanecia em casa. No universo jovem, esse imaginário funciona adequadamente em praticamente todas as formações discursivas. O corte etário permite ou não as saídas às festas e às casas noturnas. Considerando-se o período analisado, a figura feminina enquanto protagonista da cena do bar, sozinha, não é figura típica. É moderna e isso é assegurado por ela pertencer a uma classe social mais elevada. Nas demais classes sociais, essa situação ainda pertencia (ainda pertence?!) a um imaginário distante.

A canção em ritmo de balada acústica, sem o uso da bateria, tem presente o contrabaixo para a marcação do compasso e segue sem refrão, centralizando-se na valorização da obra como um todo. O foco está nas diferentes histórias de vida que se cruzam e são atravessadas uma pela outra. A sonoridade, utilizando-se novamente das “power chords”, segue dois padrões sequenciais para as batidas, que se repetem e dão sustentação à toda a canção. Dessa forma, a atenção do ouvinte é mantida naquilo que está sendo dito; a melodia deixa-o pré-disposto para isso.

A personagem Mônica em sua inserção na universidade no curso de Medicina expõe um alto padrão de referências culturais que podem ser relacionadas à situação socioeconômica em que se encontrava a sua família. O acesso a tais

²⁸ A canção é de 1980, período em que menos de 3% das pessoas estavam no ensino superior.

referências nessas condições é facilitado através de escolas com boa estrutura, aulas particulares e ambiente familiar que permite a dedicação exclusiva dos sujeitos a apenas atividades esportivas e artístico-culturais: “Ela gostava do Bandeira e do Bauhaus, de Van Gogh e dos Mutantes, do Caetano e de Rimbaud”, referências da literatura, artes plásticas, música, arquitetura e design que se fazem presentes.

Mesmo com interesses diferenciados, nada impediu estes sujeitos de se relacionarem. Ficaram juntos, vieram filhos, em uma narrativa comum a muitas FDs. Em entrevista, Renato Russo apontou quem seriam as pessoas representadas em Eduardo e Mônica:

Quem são o Eduardo e Mônica da música?

RR: Acabei me aproximando graças à música de um tal de Fernando, que tinha chegado de Paris com uma grande coleção de discos – Traffic Eric Clapton, tudo. Morava sozinho e namorava uma menina com filhos, a Léo. Isso era 77, 78. **É ela a Mônica da música e eu sou o Eduardo**, só que menos bobo. (...) Eu lia, não era aquela coisa clube-e-televisão da letra (GUIMA; VASCO, 1996, p.200, grifos nossos)

A canção é também uma leitura das experiências vivenciadas pelos jovens inseridos em uma grande turma que se formou em torno das bandas de Brasília. O questionamento feito na entrevista citada tenta buscar na figura de Renato as respostas para uma tentativa de tradução literal do sentido da canção, o que não é possível, visto que, mesmo que a função-autor seja importante, não dita a interpretação/leitura e não se restringe a ela.

4.1.4 A Cidade, o Trabalho e as Exigências.

Ao partir para o plano social, chega-se à perspectiva ‘Urbana’ da ‘Legião’. Estar na cidade e ser a (da) cidade é uma regularidade bastante presente nas canções, visto que nestas existem duas perspectivas para a constituição dos sujeitos jovens: uma expõe as angústias e incertezas interiores diante das condições que lhes são dadas e a outra os coloca no espaço em que estão inseridos, fazendo-os dialogar com essa construção socio, histórica e cultural.

le.gi.ão *sf* (*lat legione*) **1 Divisão principal do exército** romano composta de 10 coortes e compreendendo cerca de 4 a 6 mil soldados de infantaria e 300 cavaleiros. Era comandada por um legado. **2 Grande número, grande quantidade.** **3 Grande porção de demônios.** **4 Grande quantidade de gente.** **5 Grande quantidade de anjos** (MICHAELIS, 2009, s.p., grifos nossos).

A acepção ‘legião’, ao retomar perspectivas militares e religiosas inserindo-se na cidade, permite à juventude tomar posição diante daquilo que ela vê, sente e vivencia, contrapondo-se à perspectiva de estar adentrando um espaço que já existia antes, (des)ordenado pela lógica adulta. São sujeitos em construção, como a própria cidade que não para de expandir-se. Seriam anjos ou demônios?

2. Assim que saíram da barca, um **homem possesso do espírito imundo** saiu do cemitério **3.** onde tinha seu refúgio e veio-lhe ao encontro. Não podiam atá-lo nem com cadeia, mesmo nos sepulcros (...) **9. Perguntou-lhe Jesus: Qual é o teu nome? Respondeu-lhe: Legião é o meu nome, porque somos muitos** (Marcos 5, 2-3.9, 2011, s.p., grifos nossos)

São muitos jovens que se agrupam em turmas, tribos e/ou grupos no espaço urbano e se constituem na urbanidade, numa vida urbana que faz o contraponto à vida rural, que, até o início da década de 1970, predominava no Brasil. Uma juventude que comunga dos mesmos princípios, problemas e anseios parece dar a tônica das canções.

SD29: Ei menino branco o que é que você faz aqui/Subindo o morro pra tentar se divertir/Mas já disse que não tem/E você ainda quer mais/Por que você não me deixa em paz? (LEGIÃO URBANA, que país é este? 198/1987, Mais do Mesmo, Faixa 9, 1987)

A canção traz uma suposta dicotomia social: “menino branco” x “morro”, como se a articulação entre esses dois elementos não fosse possível. Essa perspectiva só é imaginável, quando se tem um país com uma enorme desigualdade social, em uma organização espacial excludente, que retira os mais pobres dos centros das cidades, relegando a eles apenas a periferia e a margem. Na geografia da cidade do Rio de Janeiro, essa margem são os morros que compõem o seu entorno.

O tom trabalhado, na canção no plano sonoro, utiliza uma crescente intensidade para expressar o dito. Mobiliza, dessa maneira, os sujeitos a inserirem-

se e repetirem os alongamentos, participando também enquanto parte dessa sonoridade.

Em “subindo o morro pra tentar se divertir/mas já disse que não tem/e você ainda quer mais”, esse lugar aparece enquanto possibilidade de diversão. Mas qual seria esta diversão, que não está localizada no centro, considerado espaço nobre urbano? As reuniões da turma em Brasília dão conta da experiência dos jovens com as drogas lícitas e ilícitas. O morro, personificado pela mídia, é o espaço de domínio do tráfico de drogas. Além disso, há presente na sociedade um imaginário construído em torno das drogas de que estas proporcionariam um misto que alia fuga e prazer e de que possibilitam novas experiências aliadas à perspectiva proibitiva bastante instigante daqueles que dizem “não ter nada para fazer”.

No campo do não-dito, está a possibilidade desta canção ser um diálogo entre o menino branco e outro que, provavelmente, seja negro, dada a marcação da raça, enquanto qualificativo do sujeito. O que pode aproximar realidades tão distintas em uma sociedade tão desigual? A abertura da juventude para o novo e para o diferente pode ser um caminho: tanto para o ‘bem’, em que o sujeito estaria subindo o morro, para conviver com aqueles que ali estão, em suas especificidades artístico-culturais, quanto para o ‘mal’, na compra e no uso de drogas, em que se aprofunda o vício. As primeiras doses são experimentadas no seu próprio espaço; quando a dependência se aprofunda, o movimento é de ir até a ‘fonte’, em geral, situada em regiões periféricas.

Por outro lado, está o jovem negro, residente no morro, que vivencia a ausência do Estado e, conseqüentemente, de perspectivas para estes sujeitos: “como vou crescer se nada cresce por aqui?”. Falta saúde, sobra violência. Morrem os adolescentes. Para isso, uma justificativa cruel por parte da polícia é eliminar agora, afinal, é dado como certo que, depois, irão se tornar bandidos. É uma antecipação do serviço que será necessário mais tarde.

As situações expostas para ambos os sujeitos tendem a se repetir indefinidamente: é sempre “mais do mesmo”. São as condições de produção discursivas determinando as paráfrases na vida dessas pessoas, que, a partir do espaço em que elas estão inseridas, são resultados muito diferentes para quem visita e para quem faz parte dele.

Rodriguez-Alcalá (2011) reforça que trabalhar a evidência de mundo é considerar que o espaço não é um “cenário” neutro e exterior, mas constitutivo do processo do qual resultam sujeitos e sentidos. Acrescenta:

Sua formulação [evidência de mundo] permite pensar que **os processos de identificação subjetivos não se dão no vazio**, mas num espaço determinado, produzido historicamente, **espaço** que não é concreto nem abstrato, mas **material** (RODRIGUEZ-ALCALÁ, 2011, p.246, grifos nossos)

A cidade, ao mesmo tempo em que permite a determinados sujeitos circularem livremente por ela, como no caso do “menino branco” que sobe o morro, nega, por outro lado, que outros meninos de outras raças façam o movimento inverso de descida do morro, ocupando espaços considerados como destinados à elite e, por consequência, aos brancos.

SD30: Em cima dos telhados as antenas de TV tocam música urbana,/Nas ruas os mendigos com esparadrapos podres/Cantam música urbana,/Motocicletas querendo atenção às três da manhã - É só música urbana./Os PMs armados e as tropas de choque vomitam música urbana/E nas escolas as crianças aprendem a repetir a música urbana./Nos bares os viciados sempre tentam conseguir a música urbana (LEGIÃO URBANA, Dois, Música Urbana 2, Faixa 9, 1986)

A “música urbana” constitui-se enquanto metáfora do espaço da cidade, em suas diferentes ocorrências. As diferentes situações funcionam enquanto paráfrase da vida urbana, de maneira multifacetada, cinematográfica, de cortes e mudanças de planos, como é próprio da cidade, contraditória em si mesma. A riqueza e a pobreza dividem este espaço e confrontam-se. O descanso e a agitação da noite, enquanto temporalidade, põem à mostra o imaginário da juventude, que, ao estar fora de casa, julga ter alcançado mais uma etapa de seu processo de identificação, significando(-se) a partir disso. O jovem vai assumindo a condição de sujeito urbano. Orlandi (2004) ressalta que, em uma sociedade como a nossa, o sujeito urbano é o corpo em que o “capital” está investido. Num espaço (habitado) de memória e de subjetividades, a história se formula na noção de “eu” urbano (ORLANDI, 2004, p. 28). Acrescenta ainda que

Esse **sujeito** por sua vez, como **está produzindo sentidos na cidade** – textualizando sua relação com objetos simbólicos nesse mundo particular do urbano – vai produzir uma realidade que é estruturada de tal maneira que nos vai dar, enquanto analistas, **uma imagem de texto, do acontecimento urbano, que é histórica e que se apresenta em seus vestígios** (ORLANDI, 2004, p. 28, grifos nossos).

Nas canções da banda Legião Urbana, esse diálogo entre sujeitos e a cidade remete à espacialidade de Brasília. Na capital brasileira, o caráter de artificialidade de um espaço plantado em meio ao planalto central atinge os sujeitos que nela viviam, trazidos das diferentes regiões do país. Algumas experiências urbanas só foram possíveis dadas essas condições de contato e de confronto. Marcelo (2012) aponta que “em Brasília, se todos eram igualmente imigrantes, uns podiam ser bem mais iguais que os outros. Estavam protegidos pela lei e pela função exercida. Até os motoristas viravam autoridade” (MARCELO, 2012, p. 72). Essa identidade fragmentada de Brasília atua também no processo de constituição desta juventude.

A cadência do blues em “Música Urbana 2” permite que se tenha uma expressividade maior para as imagens construídas, que, assim como as notas, repetem-se no espaço urbano. A condição de voz e violão remete a um vocal extremamente marcante. Quase aos gritos, Renato canta, como que para superar os inúmeros sons advindos da cidade. É uma resposta aos sons desconexos que a urbanidade produz, presentes nas imagens/cenas elencadas na canção. O jovem tenta sintetizar em si, como uma colcha de retalhos, seus próprios sons e canções.

O não-dito contido pelos termos “música urbana” sintetiza a multiplicidade de discursos existentes, alguns autoritários e repressores, que poderiam causar enfrentamento junto aos órgãos oficiais da censura caso fossem externalizados. Orlandi (1997) frisa que “todo dizer é uma relação fundamental com o não-dizer”, reforçando, assim, o caráter de incompletude existente na linguagem, que não se fecha em si mesma. Na canção, o processo parafrástico expõe as margens entre dito x não-dito, nesse confronto com as condições de produção que forçaram o silenciamento de discursos divergentes ao da ditadura militar:

O silêncio é assim a ‘respiração’ (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. **Reduto do possível, do múltiplo,** o silêncio abre espaço para o que não é ‘um’, para o que permite o movimento do sujeito (ORLANDI, 1997, p.13, grifos nossos)

O protesto e a divergência com o sistema repressivo imposto pelos militares, mesmo que em um período de gradativa distensão, já estava internalizado. O dizer, muitas vezes, deveria ser represado. Apesar da aparente liberdade adquirida pela geração roqueira de 1980, há ainda um imaginário repressor a ser superado. Nesse caso, o que ficou por dizer e a possibilidade são muito mais importantes.

SD31: ‘É sangue mesmo, não é mertiolate’./E todos querem ver/E comentar a novidade./‘É tão emocionante um acidente de verdade’./Estão todos satisfeitos/Com o sucesso do desastre:/Vai passar na televisão (LEGIÃO URBANA, Dois, Metrópole, Faixa 7, 1986)

Em uma grande cidade, uma metrópole, apesar da quantidade maior de pessoas dividindo os mesmos espaços urbanos, há uma tendência ao isolamento e ao distanciamento do Outro. A própria mídia se encarregou de fomentar o medo da violência urbana. Além disso, ao reconhecer a falta de uma justiça social maior, aponta para as novas gerações o agravamento dos conflitos em disputa nas cidades. Ao espetacularizar a violência, banaliza-se a barbárie. Nesta SD da canção “Metrópole”, percebe-se que não há qualquer preocupação com a vítima. Reforça-se o interesse mórbido pelas condições expostas pelo acidente, como aconteceu e qual é o tamanho do estrago.

A presença recorrente da oclusiva surda /t/ reforça a violência existente no dito da canção, pela produção do som da consoante, juntamente com as vogais. A constatação de que é sangue, não é material cenográfico, aparentemente devolveria aos sujeitos a condição do real, de que ali existe a dor e o sofrimento dos acidentados; mas não é isso que acontece: opta-se pelo individualismo, que não se importa com o outro, se o ‘eu’ estiver levando vantagem. É o que está expresso na satisfação de se considerar um sucesso esse acontecimento.

A espetacularização se faz presente em “comentar a novidade”, “é tão emocionante”, “estão todos satisfeitos” e “sucesso”, em que as pessoas tomam o acidente enquanto algo positivo, que permitiria uma cobertura midiática sobre o caso, alçando os envolvidos e os espectadores à condição de notícia:

É provável que o uso **excessivo da violência nos jornais da TV tenha como objetivo mostrar ao grande público a sua própria realidade**: a da miséria, ausência do Estado, uso da força policial. O cidadão que assiste às barbáries transmitidas se envolve em um processo catártico em que ele enxerga a si mesmo e a sua condição (WEYNE, 2012, p.83, grifos nossos).

A violência se torna um produto a mais a ser consumido pela população. O retrato do cotidiano violento em que se encontram alia-se a outro imaginário que permeia toda a sociedade, que é a busca pelo sucesso. Em geral, o maior sucesso é estar presente na mídia e ter sua imagem explorada ao máximo, em campanhas publicitárias, novelas e esportes populares, sinônimos da possibilidade de ter muito dinheiro. O jornalismo que se forma a partir desta característica é de cunho sensacionalista: “nesse tipo de jornalismo, não basta mostrar as imagens como ilustrações da notícia, é preciso explorá-las ao máximo, para que marquem o imaginário dos sujeitos para provocar emoções” (WEYNE, 2012, p.90).

Os sujeitos jovens em processo de identificação são bombardeados mais intensamente por essas perspectivas da violência banalizada e da necessidade do sucesso a todo custo. Muitas juventudes, por não terem os recursos financeiros para aproveitar o mundo midiático, tendem a buscá-los em meios ilegais ou, quando dispõem deles, irão externalizar a violência em seu comportamento frente às instituições familiares e/ou sociais.

SD32: Por gentileza, aguarde um momento./Sem carteirinha, não tem atendimento – Carteira de trabalho assinada, sim senhor./Olha o tumulto: façam fila por favor./Todos com a documentação./Quem não tem senha, não tem lugar marcado./Eu sinto muito, mas já passa do horário./Entendo seu problema mas não posso resolver:/É contra o regulamento, está bem aqui, pode ver./Ordens são ordens./Em todo caso, já temos sua ficha./Só falta o recibo comprovando residência./P'ra limpar todo esse sangue, chamei a faxineira – E agora eu já vou indo senão eu perco a novela/E eu não quero ficar na mão (LEGIÃO URBANA, Dois, Metrópole, Faixa 7, 1986)

Nessa canção Renato faz uma coletânea de aforismos e expressões populares utilizados no cotidiano citadino, expressões de contato no acesso de serviços expondo diversas situações, de diferentes FDs, que, ao serem postas em relação, também provocam novos efeitos de sentido. Colocam em xeque, por vezes, a desigualdade existente entre as pessoas. Em muitos casos, a dependência do serviço público pelas classes mais baixas, de um serviço precário, colocam esses

sujeitos diante de outros que, mesmo em iguais em condições socioeconômicas, não se reconhecem, representando a FD do patrão, com o discurso de outra classe social que não a sua. O imperativo reforça essa dessemelhança entre os sujeitos postos em posição hierárquica. Os jovens sofrem todas essas imposições, supostamente por serem vistos como em preparação para a vida adulta nesse espaço urbano.

Eu fico por aqui, pensando no que é espaço urbano. **Esse espaço material concreto funcionando como sítio de significação que requer gestos de interpretação particulares.** Um espaço simbólico trabalhado na/pela história, um espaço de sujeitos e de significantes (ORLANDI, 2004, p. 32, grifos nossos).

Quer dizer: há um deslocamento do real material urbano em direção ao simbólico construído histórica e ideologicamente. Sobre a cidade, estruturam-se discursividades sujeitas também a falhas e equívocos que a compõem. Orlandi (2004) parte da ideia de que há uma sobreposição do urbano sobre a cidade de tal modo que o discurso sobre o urbano silencia o real da cidade (e o social que o acompanha) (ORLANDI, 2004, p. 34).

No período de sua doença, quando Renato recebia em casa as atividades e as provas através de sua colega Inês Serra, os dois refletiam sobre a condição de ser/estar em Brasília:

Deitado na cama, Renato partilha com Inês **a inquietação sobre o lugar que lhes foi reservado no espaço artificial brasileiro.**
 - Renato, nossos pais trabalham no mesmo banco, frequentam a mesma igreja, a gente mora na mesma quadra, estuda na mesma escola, vai ao mesmo clube... isso não é esquisito, não?
 - Claro! Inês você tem que perceber uma coisa. **Não dá prá falar lá fora, mas eles botaram a gente nos mesmos apartamentos quadrados, bem iguaizinhos, prá ver se a gente fica bem quietinho...** (MARCELO, 2012, p. 83, grifos nossos).

A distribuição espacial urbana de Brasília determina as formas como os sujeitos vão se constituindo nela. Esta cidade que, em determinado momento histórico, surge em meio ao nada, já com toda uma estrutura que, nas outras, levaria anos a fio para se formar, como os espaços comerciais, de lazer, de estudo, entre públicos e privados, carece de identidade e referências sobre si mesma.

A SD elencada da canção “Metrópole” traz consigo a síntese da vida burocratizada em que viviam os sujeitos brasileiros, dos termos repetidos que traduzem o que se repete por todo o país. A intensa batida do punk rock reforça a indignação dos sujeitos com essa situação; a sensação que se tem é a de que não há preocupação com as necessidades e os problemas daqueles que precisam destes serviços, que acabam resumidos em “ordens são ordens”. Essa expressão é cantada de maneira encadeada, com alongamentos das vogais e produz efeitos de eco que retomam a memória discursiva do golpe militar; é um mantra do espírito autoritário vigente na época. Em todos os setores da sociedade, os sujeitos cumprem a função de obedecer às ordens que eram repassadas, que não podiam ser questionadas e deviam ser obedecidas.

Nessa perspectiva, a análise de discurso, conforme Orlandi (2004), diferencia-se de uma filiação interna à teoria da enunciação, porque

São posições discursivas, relativas às formações discursivas, em que jogam a responsabilidade do dizer (poder/dever dizer), a **autonomia visível do sujeito** e seu estatuto jurídico **que não é apenas enunciativo ou argumentativo mas discursivo**, pois o sujeito da linguagem é um sujeito histórico, em que as relações de poder são politicamente simbolizadas (ORLANDI, 2004, p. 59, grifos nossos)

Trabalha-se aqui com as posições-sujeito que são constituídas por sua relação com o histórico, com o simbólico e o ideológico. Orlandi (2004), retomando o pensamento de Pêcheux, destaca que, do ponto de vista discursivo, estes lugares estão projetados (transformados) no discurso. E é nesse ponto que ocorre o trabalho do imaginário. Passa-se assim da situação social para a posição no discurso (ORLANDI, 2004, p. 59). É uma posição discursiva que se significa na posição que lhe é dada dentro do espaço (do) urbano.

4.1.5 O peso das Instituições

Por fim e interdependentemente com as demais regularidades, impõe-se as relações entre os sujeitos e as instituições. De alguma forma, já foram sendo delineadas as relações tensas entre os sujeitos na sua incompletude consigo mesmo e com o Outro no espaço; mas é preciso por à mostra as correntes que cerceiam a liberdade da existência.

O rock'n'roll foi primeiramente considerado um movimento 'comportamental' de enfrentamento das instituições. A sensação de incompletude e de insatisfação confronta a estabilidade requisitada em cada instituição. Renato, juntamente e a partir de sua turma, soube captar essas características que compõem a rebeldia juvenil e colocá-las nas letras das canções da Legião Urbana.

Família, escola, forças armadas, Estado, igreja são as instituições sociais a que os sujeitos estão expostos e com e a partir delas baseiam-se as ideologias que fundamentam as FDs que os interpelam em sujeitos, delineando os discursos enquanto 'seus'. Em uma fase em que a contradição é basilar, as linhas limítrofes das FDs de cada sujeito serão postas em questão em seu processo de identificação. É processo de significação:

Ao significar o sujeito se significa. E este gesto de interpretação é o que – perceptível ou não para o sujeito e/ou para seus interlocutores – decide a direção dos sentidos, decidindo, assim, sobre sua (do sujeito) direção. **A vida é posta em questão. O espaço da interpretação é o espaço do possível, da falha, do efeito metafórico, do equívoco**, em suma: do trabalho do sujeito (ORLANDI, 2007, p. 22, grifos nossos)

A interpretação do real que se mostra expõe o lugar do histórico permeado pela ideologia, expondo sua incompletude através da materialidade da língua, num processo em que o sujeito não detém o controle, mas é inserido no discursivo e é levado a acreditar que é a origem desse dizer.

SD33: Ainda me lembro aos três anos de idade/O meu primeiro contato com as grades/O meu primeiro dia na escola/Como eu senti vontade de ir embora/Fazia tudo que eles quisessem/Acreditava em tudo que eles me dissessem/Me pediram pra ter paciência/Falhei/Gritaram: - cresça e apareça! (LEGIÃO URBANA, O Reggae, Faixa 7, 1985)

Em "O Reggae", utilizando-se do ritmo que intitula a canção, o sujeito presente nela vai se situando no espaço que lhe será destinado: aos três anos de idade já estar na escola é um indicativo de que todos na família trabalham. Nesse caso, com o aumento da participação das mulheres no mercado de trabalho, as crianças acabaram indo para creches e instituições de educação infantil, cada vez mais cedo. O sujeito, diante da instituição escolar, tem os primeiros confrontos

externos ao seio familiar, devido ao controle e às imposições apresentadas pela escola.

A condição de aluno apresentada é a de sujeito passivo, que é levado a realizar as atividades propostas sem nenhuma contestação. Ainda assim, nesse caminho repressor, havia uma expectativa futura: a escola, em muitas FDs, sustenta uma ideologia de sucesso e/ou ascensão social, em que posteriormente se o sujeito não obtiver sucesso, a ‘culpa’ é dele, por não ter se esforçado como deveria.

Dentro do espaço familiar, há também a insatisfação diante da sua estrutura decorrente da passagem temporal, ao colocar diferentes processos de subjetivação dos sujeitos que foram se tornando sujeitos em diferentes condições de produção discursivas e dialogando entre si em um mesmo espaço. Apesar das críticas em algumas canções, Renato prefere dizer que tem na família um referencial. Quando entrevistado em 1995, então com 35 anos, lança outros olhares sobre a sua produção artística:

Para o Legião, política e injustiça social sempre vêm antes do conflito de gerações...

RR – O Legião chamou muita atenção porque surgiu no período da abertura, da redemocratização. Mas, basicamente, o que escrevemos são canções de amor. Uma coisa talvez até adolescente demais. **Até pelo meu histórico familiar, eu preservo a família. Falo mal é das instituições.** (GUIMA; VASCO, 1996, p. 201, grifos nossos)

Para a juventude, a escola era uma das instituições que deviam ser confrontadas. O discurso da canção “O Reggae” trata dessa busca de enquadramento que o sistema educacional buscava impor sobre os sujeitos (em muitos casos, ainda continua). A referência às grades remete ao sistema prisional e à condição repressora imposta pelas escolas, que acabam cercadas de grades e muros para manter os sujeitos em seu interior. Estes muros compõem o imaginário daquilo que é destinado aos não enquadrados na sociedade pela quebra das regras impostas de convivência social.

A década de 1980 já tinha internalizado, no sistema educacional, toda a ideologia imposta pela ditadura militar: preparação para se adequar à sociedade e ao mercado de trabalho: “no contexto da estratégia de crescimento acelerado e autoritário do capitalismo brasileiro, adotada durante a ditadura militar, a educação seguia a lógica dos interesses econômicos” (BITTAR; FERREIRA JR. 2008, p.341).

Essa pedagogia tecnicista não conduzia à reflexão mais crítica do conhecimento socialmente produzido nem apresentava alternativas à superação dessas condições.

De acordo com o imaginário social instituinte, **o discurso ditatorial aparece, desde a primeira hora, como salvacionista**. O Exército e as Forças Armadas salvaram a democracia, salvaram o Brasil da desordem, da subversão e do comunismo, abrindo, assim, as portas do desenvolvimento e do progresso, à medida que a ordem foi restabelecida (GERMANO, 2008, p.321, grifos nossos)

A ditadura buscou justificar a supressão de direitos civis em nome de uma política econômica voltada para o reforço do capitalismo no Brasil. Os grupos que ficaram à sombra dos militares utilizaram-se desse expediente para fazer avançar seus interesses:

No tocante à questão educacional, os tecnocratas defendiam como pressuposto básico a aplicação da 'teoria do capital humano', como **fundamentação teórico-metodológica instrumental para o aumento da produtividade econômica da sociedade** (BITTAR, FERREIRA JR, 2008, p. 343, grifos nossos)

O resultado dessa instrumentalização educacional é uma escola que promove a obediência servil. Não há o que reclamar ou contestar: está posto. Cabia aos sujeitos, crianças e adolescentes assimilarem todo esse imaginário²⁹.

A **política educacional** adotada pela ditadura esteve em **estreita ligação com os interesses dos empresários da indústria** que contavam com a atuação de intelectuais nos órgãos de governo, no Conselho Federal de Educação e nas próprias instituições de ensino (LIRA, 2010, p.99, grifos nossos).

Os intelectuais acompanhavam o desenvolvimento das atividades escolares, cumprindo um duplo papel: colocar em prática a política voltada para o mercado e para os interesses industriais e, também, averiguar se não existiam contraposições ao sistema imposto:

²⁹ É importante que se frise que nesse período também, boa parte da população jovem em idade escolar estava à margem do processo educativo, não sendo assegurado sequer o acesso, quanto mais pensar a sua permanência na escola.

SD34: Beberam o meu sangue e não me deixam viver/Têm o meu destino pronto e não me deixam escolher/Vêm falar de liberdade pra depois me prender/Pedem identidade pra depois me bater/Tiram todas as minhas armas/Como posso me defender?/Vocês venceram essa batalha/Quanto à guerra/Vamos ver (LEGIÃO URBANA, O Reggae, Faixa 7, 1985).

Na continuação da canção “O Reggae”, percebe-se a presença da indeterminação do sujeito em “beberam”, “não me deixam”, “têm”, “vêm”, “pedem”, “tiram”. Os versos terminados em verbos da 2ª conjugação marcam as rimas, que, mesmo desprovidas do preciosismo poético de seleção das palavras de classes diferentes, assumem a força contida na repetição de um mesmo som vocálico /e/ e consonantal vibrante /r/, mantendo a sonoridade ressoando na memória.

Esse uso durante a ditadura de expressões proferidas por sujeitos jovens, aponta para um interlocutor que está presente nas vidas e na sociedade, mas não lhes é dada a possibilidade de dizer diretamente. A figura do repressor compõe um imaginário simbólico/físico de possibilidade da violência. A memória discursiva acionada traz as imagens e fatos ocorridos com aqueles que se opuseram ao ‘status quo’ vigente, levando-os à não-nominação. O enfrentamento face a face não é possível dada a hierarquia social estabelecida e cristalizada pelas FDs.

Por diversos momentos, foi na execução dessa canção que Renato fez intervenções, utilizando-se da sua base rítmica como pano de fundo para estabelecer um contato mais próximo com seu público e deixando registrada a maneira com que percebia os fatos e temas que envolviam o universo da juventude de seu tempo durante os shows.

Em “tiram todas as minhas armas/Como posso me defender?”, os sujeitos encontram-se acuados, diante da situação que lhes oprime. A força da repressão, nega aos sujeitos o direito de poder argumentar por palavras: seus interlocutores estão ‘fechados’ para a sua versão/opinião; e, sem dispor da força da violência, sentem-se impotentes, porém mantêm viva a esperança de que ainda existam possibilidades: “Vocês venceram essa batalha/Quanto à guerra/Vamos ver”.

O confronto entre as gerações se estende. É uma ‘guerra’, às vezes, velada, em outras, explícita; em jogo, estão os lugares socialmente construídos. Em quaisquer condições de produção discursiva, o sujeito jovem vislumbra um horizonte pós-família e pós-escola em que ele será o real condutor de sua vida. Para determinadas juventudes, isso já está presente, mesclado ao próprio processo de

formação: o(a) jovem já é pai/mãe, deve educar um novo ser e ainda está buscando a sua própria identificação, ou está em subempregos para complementar a renda familiar, tendo que articular essas situações ao processo educacional.

A juventude evocada pelas canções dialoga ainda com a perspectiva deste momento ser apenas preparação; é o momento em que se pode ousar nas mais diferentes experiências, para que, depois, escolham-se aquelas que permanecerão enquanto práticas na vida adulta.

SD35: A violência é tão fascinante/E nossas vidas são tão normais (...). Já estou cheio de me sentir vazio/Meu corpo é quente e estou sentindo frio/Todo mundo sabe e ninguém quer mais saber/Afinal, amar o próximo é tão demodé (LEGIÃO URBANA, Baader-Meinhof Blues, Faixa 8, 1985)

Apesar desta canção ter 'blues' no título, ela possui uma batida mais rápida, mais intensa: "a canção, quase um punk rock suavizado pelo arranjo discreto, aponta o vazio existencial da juventude da época" (GARCIA, 2011, p.28-31). Ela retoma a questão da violência e das injustiças a que os jovens estão expostos cotidianamente. Por outro lado, toda essa repressão, esse poder prefigurado pelas instituições policiais e militares, pertencentes e comandadas pelo Estado; bem como o poderio construído pelos bandidos, que, a partir de seus crimes, como o tráfico de drogas, por exemplo, podem ostentar, é bastante instigante para aqueles que se veem impotentes diante das situações. As armas na mão e a possibilidade de utilizá-las em meio à sociedade trazem consigo um pouco da ficção que compõe os filmes de ação herói x bandido. Surgem do não-dito as questões sobre quem 'poderia' matar e quem 'deveria' morrer, que se contrapõem à vida dos jovens, que é considerada "tão normal".

Confronto do homem com o simbólico e com o político, **a violência não é pois natural à cidade, ela é a confluência de certas condições** em que conta o trabalho mal sucedido com a quantidade: **a violência é política, ela se determina na história das relações sociais** (ORLANDI, 2004, p. 65, grifos nossos)

Há, ainda, nesse sentido, que se ressaltar que a resposta violenta advinda dos jovens dada como natural advém justamente dessa resposta às relações sociais adversas e excludentes, que nega-lhes vez e voz. O silenciamento forçado dos ímpetus juvenis nas mais diferentes situações tende a irromper de outras formas.

Orlandi (2004) acrescenta que a mídia, embora não seja a instância produtora do imaginário da violência, ela o acentua, na medida em que investe nesse processo de significação ao invés de procurar rompê-lo (ORLANDI, 2004, p. 65).

Esta canção faz referência direta a um movimento estudantil guerrilheiro de esquerda alemão intitulado Fração do Exército Vermelho, que tinha como integrantes Andreas Baader e Ulrike Meinhof, que visava fazer o enfrentamento ao imperialismo através da revolução armada³⁰. No mundo todo, os jovens experienciavam a descrença nas instituições, agravada pelos problemas políticos, sociais e econômicos nos diferentes países.

SD36: Não estatize meus sentimentos
Pra seu governo O meu estado é independente (Baader-Meinhof Blues)

O processo discursivo põe à mostra a presença do Estado na vida das pessoas durante a ditadura militar. Em uma canção que faz o enfrentamento à violência, que se amplifica saindo da mera questão social, mas que toca o individual, o Estado coloca-se enquanto um espectro que permeia as relações em todos os lugares.

Estatize/governo/estado evocam a memória discursiva de que se vive em um período de intervenção; vislumbra-se a possibilidade do Estado sobrepor-se até mesmo às relações amorosas. “Meu estado é independente” trabalha com o jogo polissêmico existente no termo ‘estado’ no interior do próprio enunciado: é uma nação individual, juridicamente estabelecida, e é a própria condição pessoal frente aos ditames sociais que lhes são impostos; por esse viés, essa condição traz consigo um desprendimento nos relacionamentos, que não restringe o sujeito a apenas uma pessoa em específico. Além disso, traz um recado político de que, mesmo diante da repressão, manterá os sentimentos livres e vai lutar para mantê-los assim.

Na canção, ainda há espaço para questionar a justiça “desafinada, tão humana e tão errada”, que se impõe atendendo ao expediente daquele que puder dar o suporte financeiro maior das custas processuais. Não é o julgamento dos fatos que importa. É a argumentação construída e as possibilidades de recorrer (tendo, é

³⁰ A opção por intitular o grupo guerrilheiro Fração do Exército Vermelho de grupo Baader-Meinhof é da imprensa alemã, visando deslegitimá-lo e desmoralizá-lo, como se fosse um movimento pessoal e individualizado, sem caráter político.

claro, recursos para isso) que determinam os resultados jurídicos. Compreendida dessa maneira, a justiça não seria desafinada, mas, pelo contrário, muito afinada na defesa dos interesses individuais, que são sobrepostos aos coletivos.

As antíteses apresentadas “já estou cheio de me sentir vazio, meu corpo é quente e estou sentindo frio” reforçam o conflito interno dos sujeitos jovens diante das situações, expondo suas incertezas e dúvidas: questão existencial de ser/estar no mundo e as relações consigo mesmo e com os outros atravessadas pelas instituições para bem viver. A identificação, com um dos lados, das regras aceitas de conduta ou a contravenção trazem consequências marcantes para a sua existência.

O não-dito evoca a necessidade do Outro, da sua presença, situação que supostamente seria de conhecimento de todos, mas que é ignorada: “todo mundo sabe e ninguém quer mais saber/Afinal, amar o próximo é tão demodé”. O amor estaria fora de moda e seria um sentimento superado, quando se vive na/pela violência.

SD37: Nossas meninas estão longe daqui/Não temos com quem chorar e nem pra onde ir/Se lembra quando era só brincadeira?/Fingir ser soldado a tarde inteira?/Mas agora a coragem que temos no coração/Parece medo da morte, mas não era então/Tenho medo de lhe dizer o que eu quero tanto/Tenho medo e eu sei por que: Estamos esperando/Quem é o inimigo?/Quem é você?/Nos defendemos tanto tanto sem saber/Por que lutar (LEGIÃO URBANA, Soldados, Faixa 9, 1985)

Ao adentrar o universo militar, o distanciamento existente separa os jovens de seus grupos. A obrigatoriedade de alistar-se aos 18 anos, levando alguns a serem escolhidos, traz uma expectativa contraditória para os sujeitos: no momento em que se termina o período de escolarização básica (ensino fundamental e médio, ou na época, 1º e 2º graus) e se lança um olhar à faixa em que juridicamente o indivíduo será considerado maior, emancipado legalmente, disponível para a universidade e para o mercado de trabalho, o período pode representar entrave/solução ao seu projeto de vida.

A instituição militar possibilita, por outro lado, que o sujeito visualize-se do outro lado das relações de poder. “Somos soldados”: os sujeitos são também meros cumpridores de ordem, mas que, investidos do *status* repressor, podem atuar sobre seus pares, valendo-se da prerrogativa que essa condição lhe oferece. A sonoridade

com que esse enunciado é cantado reforça o chamado/constatação dessa condição, para que, em coro, os jovens repitam isso.

As questões retóricas “Quem é o inimigo? Quem é você?” trazem consigo essa necessidade de definição dos sujeitos, para que estabeleçam suas estratégias de identificação; faz-se necessário saber que(m) de fato é este inimigo. Feito isso, chega-se à própria identificação. Isso se acentua em uma cidade, capital de um país, que estava sob o jugo dos militares:

As condições materiais concretas da cidade antes de serem trabalhadas já são evitadas pelo planejamento, pela administração. **Os seus sentidos são domesticados por um gesto de interpretação urban(izad)o.** Evitam-se os conflitos silencia-se o que demanda sentido e evitam-se os deslocamentos reais (ORLANDI, 2004, p. 66, grifos nossos)

A possibilidade que o rock da Legião Urbana dava para a vazão do discurso de enfrentamento represado durante toda a ditadura aparece como algo transcendental e místico. Foi assim com “Será?”, “Geração Coca-Cola”, já abordadas, e em “Que país é esse?”, que se tornam marcos para qualquer enfrentamento juvenil posterior ao seu lançamento.

As músicas dos “filhos da revolução” propagaram ideias e utopias, pelas quais milhares de fãs ouviram e repetiram os versos de suas canções preferidas, como se fossem de sua própria autoria. **Dessa forma, as canções tornaram-se locuções coletivas** (ROCHEDO, 2014, p. 205, grifos nossos)

O enfrentamento às instituições estava ganhando forma, vez e voz. Diversas bandas surgiram nesse mesmo espaço aberto na década de 1980, em que seus integrantes têm em média de 18 a 24 anos, nascido já em meio ao período ditatorial. Rochedo (2014) destaca que esses músicos não só refletiram o que viveram e o que sentiram, mas também instituíram representações sobre a sociedade brasileira em transformação no início dos anos 1980:

Os músicos/compositores, que em sua maioria tinham entre 18 e 24 anos, **cresceram e foram educados no período de maior repressão do regime civil-militar**. Nesse contexto, apesar do AI-5 ter sido abolido em 1979, a censura não havia cessado, e tanto músicos quanto produtores de televisão e escritores **deveriam continuar enviando suas obras para Brasília e aguardar a autorização** (ROCHEDO, 2014, p. 144 grifos nossos)

É inegável também que havia o interesse do mercado fonográfico em buscar novos estilos/artistas para alavancar as suas vendas para superar o longo período de crise que estavam enfrentando. Aproveita-se assim do interesse da juventude classe média alta pelo rock que estava aumentando, em que os sujeitos, impulsionados pelo “Faça você mesmo!”, começaram a constituir suas bandas de garagem. Estas vão tentar reproduzir as canções de seus ídolos internacionais e buscar produzir as suas próprias canções, com algumas letras já em português:

Não cobravam luvas e privilégios tão caros como os dos grandes nomes da denominada MPB e **nem precisavam contratar músicos profissionais**. Grande parte dos artistas da música brasileira era cantor ou cantora solo. **Tudo já vinha no kit, assim como as letras, que eram realizadas pelos próprios garotos**, ao invés de encomendar ou escolher de outros compositores (ROCHEDO, 2014, p. 13, grifos nossos)

Nessa conjuntura, o rock foi disseminado no país no início da distensão, a “lenta e gradual abertura” do general Figueiredo. Depois de um longo período de negação, as instituições começam a ceder espaço para seu questionamento.

SD38: Nas favelas, no senado/Sujeira pra todo lado/Ninguém respeita a constituição/Mas todos acreditam no futuro da nação/Que país é esse? (LEGIÃO URBANA, Que país é esse? 1978/1987, Que país é esse? Faixa 1, 1987)

A construção da SD está pautada na aliteração da consoante fricativa alveolar /s/, que se repete tanto no início de algumas palavras, quanto em seu interior e final. É através desse recurso que esta sonoridade irá ecoar e reverberar junto à juventude³¹. Novamente, há o reforço sonoro de permanência e continuidade destes

³¹ Em conversa informal com a prof^a. Dr^a. Tânia C. de Souza, ela aponta duas questões pontuais com relação a essa canção: primeiramente que ela foi registrada como “Que país é este?”, mas seguindo a sonoridade da fricativa /s/ das demais palavras, é cantado “Que país é **esse?**”, reforçando esse som. Percebo também que esta fricativa possui variações prosódicas que através de ruídos e/ou chiados, impõe outros efeitos de sentido através dela; o segundo aspecto é a questão do uso dos

sons, que vão sendo internalizados e mobilizando os jovens a se tornarem sujeitos da canção, assumirem uma postura questionadora e repetirem a canção enquanto seu próprio discurso. O refrão “que país é este/esse?” torna-se um acontecimento discursivo por romper com a linearidade temporal existente, mantendo-se sempre atualizada a memória evocada por ele.

A descrença na sociedade e nas instituições representativas é latente. A afirmação “ninguém respeita a constituição” expõe a problemática do brasileiro e seu famoso ‘jeitinho’, forma de subverter a ordem apresentada para levar vantagem, obter benefícios e/ou ser atendido antes dos demais. A situação é endêmica: desde as favelas, até no senado, há ‘sujeira’: gíria para marcar que algo errado está acontecendo. As favelas são espaços marginalizados; é marcante que se crie sobre elas um imaginário enquanto local sujo, desorganizado, sem regras e propenso à criminalidade. Por sua vez, o senado, enquanto corte alta representativa, não escapa à sujeira, nesse caso, a corrupção. Nas mais diferentes classes sociais; mesmo não praticando coisas boas, os sujeitos esperam ter bons resultados.

A questão retórica “que país é este?” faz menção ao espaço em que se está, e se torna depreciativa, dadas as condições em que esse se apresenta. O país não é nominado, é deixado no campo do possível e do silêncio. As suas características expostas permitem a interpretação e a leitura do não-dito que remete ao Brasil. Renato, por diversas vezes, afirma que havia a esperança de que a letra se tornasse obsoleta, tornando a sua gravação desnecessária. Por outro lado, se observadas as condições de produção, não havia clima propício para que essa canção fosse gravada e distribuída antes.

mesmos números nas diferentes datas: **1978/1987**, os anos de composição de lançamento, que se contrapõe a questão que Renato afirmou que não a gravaria, por esperar que esta se tornasse desnecessária. A inversão indicaria mudança no país, mas a situação permaneceu inalterada.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final desse percurso, lançado nas bases sobre as linhas moventes e fugidias do discurso em canções, é hora de fechar o possível, deixando o que escapa à análise e os desdobramentos advindos desta para trabalhos futuros e/ou à contra-argumentação que possa surgir.

Dentre as possibilidades de análise que ainda permanecem em aberto, destaco as regravações das canções destes três primeiros discos, que irão compor outros lançamentos da banda, em versões estúdio, acústicas e ao vivo, em que são inseridos outros arranjos, alterando-se a sonoridade e a estrutura da canção e as intervenções por parte de Renato Russo entre questionamentos, exortações e outras músicas incidentais que ele foi inserindo a cada nova apresentação, produzindo, assim, novos efeitos de sentido em outros sujeitos em condições de produção diferentes, visto que, são as mesmas canções, mas que produzem diferentes funcionamentos e efeitos de sentido nos períodos posteriores a 1987. Além disso, ainda é preciso explorar as nuances que diferenciam as gravações em estúdio daquelas mobilizadas em um show ao vivo, junto do seu público, que mescla a enunciação ao espetáculo e ao momento festivo. Permanecem ainda em aberto também, as questões referentes à relação entre as canções e o inconsciente dos/nos sujeitos; sentidos e sentimentos mobilizados a partir do contato com o material linguístico-sonoro das canções.

As canções da banda Legião Urbana marcaram e continuam marcando a sua geração e as demais gerações que se seguiram a partir de então. Eles promoveram fissuras no discurso hegemônico repressivo existente. O que pude observar é que a ancoragem pautada sobre o tripé juventude-rock-Brasília, as principais condições de produção das canções, dá sustentação ao processo discursivo que foi desencadeado inicialmente sobre os sujeitos que compõem a própria banda e sobre aqueles que compunham a turma em que estavam inseridos e, posteriormente, espalhou-se por todo o país.

Nesse sentido, os efeitos de sentido elencados correspondem primeiramente aos jovens roqueiros de Brasília que, em suas vivências e experiências de vida, põem nas canções a condição de metáfora dessa existência. São as suas possibilidades, angústias e anseios expostos sob a forma de letra e sonoridade que vão parafraseando a própria vida; materializando nos enunciados, já de uma forma

direta, os discursos que, até então, a repressão militar não permitia ser externalizados, aliados à sonoridade e a todo o não-dito, eles conferem a estes possibilidades de produção de efeitos de sentido junto aos sujeitos.

Estes jovens eram de classe média-alta, filhos de diplomatas, militares, funcionários públicos do alto escalão das empresas estatais, que, levados a residir em Brasília, cidade-conceito, projetada para ser mais que a capital do país, que fosse também sinônimo de urbanidade (física e humana), têm forçosamente de se adequar e interagir com essa nova realidade. O que se percebe é que tornar-se sujeito em (de) Brasília contém traços marcantes desse espaço, que também foi construído, em estruturas físicas e enquanto símbolo do poder estabelecido no país. Nos sujeitos, mesmo que de maneira inconsciente, a pertença a este espaço se aprofunda: estar em Brasília (no Plano Piloto, frise-se) significava que sua família não era mais uma dentre tantas outras existentes no país, pois tinham um cargo e/ou função de destaque nas diferentes instituições públicas ali instaladas.

Como já apontado, o Plano Piloto foi construído por trabalhadores de todas as regiões do país, mas foi-lhes negado permanecer nesse espaço. Formaram-se as cidades-satélites³², em processos muito diferentes do planejamento meticuloso dado ao Plano Piloto: prevaleceu o crescimento desordenado e a falta de infraestrutura. Dado o recorte analítico, não foram aprofundadas aqui as relações, as diferenciações e o processo de subjetivação das juventudes do entorno do Plano-Piloto, frente àquelas que nele residem; apenas friso a ocorrência do mesmo processo centro-periferia existente na sociedade. Aos moradores do centro é dada a livre circulação por todos os espaços, o que não ocorre com aqueles que estão ao entorno, vistos com receio nos centros urbanos.

Com os militares governando o país, a presença simbólica/física das forças armadas nas ruas era amplificada em Brasília. E o que poderia representar maior tensão social, por estarem mais próximos do poder, torna-se brecha para a distensão: entre os jovens, estavam também os filhos dos militares das patentes mais altas; havia sempre o risco de que, em uma ação de repressão, estes também fossem pegos. Depois, vinham os filhos de políticos e dos funcionários de alto

³² Cidades-satélites ou regiões administrativas são agrupamentos populacionais constituídos ao entorno de uma cidade-polo. Conforme art. 32, da constituição de 1988, o Distrito Federal não se subdivide em cidades e conta com apenas um governante eleito. O território é então subdividido em regiões administrativas, sendo o Plano Piloto, uma delas. Sem autonomia política, os administradores destas são indicados pelo governador do Distrito Federal.

escalão... Mesmo deparando-se com um efetivo simbólico bastante presente nas figuras dos militares circulando pelos diferentes espaços da cidade, os sujeitos gozavam de uma distensão, justamente porque não era qualquer brasileiro que podia estar ali e não seria adequado exagerar na força a ser utilizada para com eles.

Com o sobrenome em primeiro plano, compunha-se uma pré-identificação ao sujeito jovem, que não a própria. Dessa forma, nas canções, buscou-se estabelecer o processo de delimitação do que seria um sujeito jovem aos olhos do próprio jovem. A definição construída socialmente sobre os jovens como sujeitos incompletos, inconsequentes e inconstantes é confrontada com o processo natural de crescimento dos sujeitos, que buscavam referências para constituir sua subjetivação.

Por sua vez, o rock'n'roll surge e se constitui enquanto um movimento musical, comportamental e estético: o seu funcionamento sobre a juventude, que se apropria dele, produzindo suas próprias canções, shows, vestimentas e adereços, em um circuito alternativo, aponta para um processo em que os sujeitos vão se constituindo em sua incompletude, alterando para o novo/diferente as FDs em que estão inseridos, dentro dos limites que lhes são permitidos.

É justamente a compreensão de que o jovem é constituído pela falta e pela incompletude que fazem com que a sua insatisfação seja aceita e tolerada nas diferentes FDs: são sujeitos em formação, sua moldagem está em processo de cristalização. Na medida em que os sujeitos vão se tornando 'conscientes' em seu processo de identificação, mais próximos vão ficando desta ou daquela formação ideológica; não se distanciam, mas, pelo contrário, aprofundam-se tornando-se mais sujeitos a elas.

Ao serem considerados em suas FDs enquanto 'quase'-sujeitos delas, os jovens têm em si a margem necessária para alterá-las, promovendo mudanças e resignificações em seu interior: mas é um movimento que não pertence aos sujeitos, mas às próprias FDs; é a fissura do processo de assujeitamento que não recobre plenamente seus sujeitos, podendo assim alterar-se ao longo do tempo.

Percebido o potencial existente no rock'n'roll junto às juventudes, carentes de referenciais, que estavam mergulhadas, como a maioria da população, em um misto de pessimismo e desilusão com a realidade existente no Brasil e no mundo, de crise econômica, política e também artística, a indústria cultural passa a apostar nele. O consumo do rock internacional estava aumentando em todo o país e movimentando

a juventude em busca de inserção nesse novo universo roqueiro de canções e estilo marcantes.

Ao ser produzido pela indústria cultural, o rock'n'roll acaba por se tornar mais um produto, que, de certa forma, passa a ser encarado pelos agentes do mercado como possibilidade de estabelecer uma nova linha de produtos para potenciais novos consumidores. O trabalho midiático-publicitário permitiu que fosse criado um imaginário correspondente ao que seria considerado um jovem roqueiro, usando o caráter contestatório a seu favor. A identificação passaria pela compra destes novos produtos, para, então, contestar essa condição.

Percebendo a oportunidade comercial, aprofunda-se a relação entre a mídia aliada à indústria fonográfica, que, juntas, trabalham a imagem das bandas em programas de televisão, anúncios e propagandas, dando-lhes a condição de 'rockstars', com uma vida que os fãs almejam ter de luxo e glamour. O rock'n'roll contribui para reforçar um imaginário do ser de sucesso, que pode ter a seu dispor inúmeras regalias, exposição midiática e, principalmente, muito dinheiro, que permitiria ao sujeito jovem gozar intensamente de sua juventude, sem limites e/ou restrições.

Os protestos presentes nas canções vão sendo aceitos em meio a estas condições de produção repressoras, pondo à mostra a perspectiva da retomada "lenta, gradual e segura" da democracia em superação ao período ditatorial, ressaltando que, apesar do término da ditadura em 1984, início de 1985, o órgão censor oficial permanece atuando até a elaboração da nova Constituição brasileira em 1988. Após 20 anos de censura, seus métodos explícitos e implícitos de atuação já estão internalizados nos sujeitos, levando-os a produzir suas canções já adequadas para o enfrentamento ou aceitação deste expediente.

Diante da linguagem direta do rock'n'roll de enfrentamento das condições de produção existentes, tendo algumas canções também sido barradas ou com recomendações de alterações, outros aspectos deviam ser considerados para a sua liberação: eram canções da juventude (dos 'quase'-sujeitos), em um estilo musical em consolidação no país, com alcance a ser potencializado, ainda situado nas classes média e alta, fazendo com que esses discursos fossem vistos pelos censores como 'esvaziados', visto que a sua enunciação não correspondia à realidade vivenciada por esses sujeitos. A condição socioeconômica e cultural, acrescida da condição de jovem, retiraria o potencial argumentativo do dito das

canções; que, mesmo sendo dito de maneira direta, sem as artimanhas utilizadas pela MPB e pelos movimentos artísticos de protesto, passam por “rebeldes sem causa”.

Porém, essa postura de se “dizer efetivamente o que se pensa” do sujeito jovem presente nas canções não ficou presa a esse caráter reducionista e conseguiu romper com a espacialidade de Brasília, de classe social, atingindo diferentes FDs e sujeitos, unificando os discursos que até então estavam sufocados pela repressão da ditadura militar. Essa geração, estando posterior aos anos mais duros da repressão física/simbólica, pode lançar um olhar crítico sobre sua condição e vai recuperando, aos poucos, o direito de expressão.

Assim, as canções da Legião Urbana alcançaram todas as regiões do país, extrapolando os limites da juventude: formou-se um coro, parafrástico e polissêmico a partir das suas canções, com os diferentes sujeitos que com elas realizaram sua identificação.

É importante destacar que a ausência de referências na sociedade brasileira de personalidades de destaque na década de 1980 faz com que os fãs tivessem na figura de Renato Russo um líder com aspectos messiânicos. Essa característica retoma as FDs religiosas que perpassam a sociedade brasileira: resquícios da colonização realizada por Portugal, marcada pela religiosidade aliada ao sebastianismo³³, português do sec. XVI; essas influências mantêm viva na sociedade a expectativa de surgimento de um “salvador da pátria”, personificado em uma única pessoa, que irá governar a sociedade sabiamente e com justiça para todos. Os admiradores da Legião vão se tornando verdadeiros seguidores do líder Renato, vendo nas construções discursivas das canções muito mais que enunciados, mas ‘iluminações’; por outro lado, outros tantos, ao verem crescer a multidão de fãs, resolvem juntar-se à nova moda e querem fazer parte do show: mas acabam desconsiderando as canções e exortações, prendendo-se mais à sonoridade dançante existente do que às possibilidades apresentadas no que foi dito.

Na análise dos ditos e não-ditos das canções, em suas materialidades linguísticas e sonoras, é sensível que ambas estão imbricadas, mas que também

³³ O Sebastianismo surgiu com a participação de Portugal nas cruzadas para o avanço, manutenção e expansão de territórios e da fé cristã, quando do desaparecimento e morte de seu rei D. Sebastião no século XVI, a sociedade ficou à sua espera que retornasse e reconduzisse o país ao passado de glórias e conquistas.

podem produzir efeitos de sentido cada uma em sua ordem. O trabalho com a repetição das temáticas inspiradoras do sujeito-autor expõe outras repetições existentes no interior das canções. Recursos utilizados por Renato para assegurar que, mesmo com letras sem refrão e bastante complexas, os sujeitos as memorizassem, recuperando a memória discursiva existente, bem como o interdiscurso que as atravessa. No plano da sonoridade, a banda é pautada inicialmente no modelo punk, dos três acordes, que integram às composições; aos poucos, com a ação dos produtores, as canções sofrem influência de outras vertentes musicais até serem formatadas para um rock'n'roll de estúdio.

Ao mesmo tempo em que, os sujeitos jovens constituem-se pela falta e ausência, de si mesmo, do Outro e das instituições em seu processo de identificação, por outro lado, o que se mostra nas canções são as repetições, o “mais do mesmo”, que retorna sob o fio do discurso e da sonoridade, parafraseando as mesmas situações de diversas maneiras. A paráfrase da vida do jovem, que vai sendo exposta, utiliza-se de diferentes canções.

As canções da Legião Urbana, ao mesmo tempo que em expõem a desilusão e a desesperança dos jovens diante da vida e dos relacionamentos, não deixa de levar os sujeitos a uma tomada de posição política: para ser diferente, é necessário adentrar ao processo e se assumir enquanto parte dele, forçando a sua alteração. Em várias canções, tem-se essa constatação da repetição das situações: o tempo passa, mudam-se as gerações, mas as ações permanecem as mesmas; diante das instituições, familiares, escolares, religiosas, militares e governamentais, o sujeito jovem deveria repetir novamente os padrões aceitos; o sujeito-autor, como já foi dito, busca também repetir padrões sonoros de outras canções que lhe serviram de base para confrontar a crítica especializada. Se eram capazes de perceber isso, a ‘apropriação’ de elementos de outras músicas é resposta às vivências em que estavam mergulhados e eram forçados a reproduzir; a sonoridade repetida, na prosódia que alonga as vogais nas assonâncias e reforça as consoantes nas aliterações, faz com que esses sons permaneçam ecoando e reverberando.

Enfim, é justamente nesse ponto que reside à beleza de todo esse processo: os sujeitos são levados a se assumirem enquanto sujeitos jovens no funcionamento destas canções, através da repetição na materialidade linguística e também na sonora, nos planos do dito e do não-dito, daquilo que não foi dito ou que se mostra através de outras materialidades sonoras e imagéticas, tornando-se paráfrase de

sua existência. Mesmo diante ditadura civil-militar, com a censura que impunha a reprodução enquanto prática ideológica necessária a sua própria manutenção do poder, as canções trabalharam os efeitos de sentido desta mesma reprodução, enquanto paráfrase. À medida que ecoa, (se) repete, repetem (n)os sujeitos e retorna como memória e interdiscurso, já não é “mais do mesmo”, mas são outros efeitos de sentido. A Legião Urbana rompeu Brasília por fazer ecoar aquilo que já estava presente nos jovens, só que estes não haviam se dado conta.

REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado**. Editorial Presença/Martins Fontes, Lisboa, 2003.
- ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z**: as ideias do líder da Legião Urbana. Campo Grande: Ed. Letra Livre, 2000.
- ASSUNCAO, Larissa; GUEDES, Dilcio. Relações amorosas na contemporaneidade e indícios do colapso do amor romântico (solidão cibernética?). **Rev. Mal-Estar Subj.**, Fortaleza, v.6, n.2, p.396-425. Set. 2006. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482006000200007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 09 Out. 2015.
- AULETE, Caldas. **Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa**. 3. ed. Vol. 3. Rio de Janeiro: Delta, 1974.
- BEGA, Maria Tarcisa Silva; SALLAS, Ana Luisa Fayet. Por uma Sociologia da Juventude - releituras contemporâneas. **Política & Sociedade**. Nº. 8, abril de 2006. (p. 31-48).
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral II**. Tradução Eduardo Guimarães. São Paulo: Pontes, 1989.
- BÍBLIA, Português. **Bíblia Sagrada Ave-Maria**. Versão On-line. Marcos 5, 2-3.9. São Paulo: Ed. Ave-Maria, 2011. Disponível em: <<http://www.claret.com.br/biblia>> Acesso em: 09 Out. 2015.
- BITTAR, Marisa; FERREIRA JR, Amarílio. Educação e Ideologia Tecnocrática na Ditadura Militar. **Cad. Cedes**, Campinas, vol. 28, n. 76, p. 333-355, set./dez. 2008. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v28n76/a04v2876.pdf>> Acesso em: 29 Set. 2015.
- BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos Culturais de Juventude**. São Paulo: Moderna, 1990 (Coleção Polêmica)
- CALDEIRA, Teresa; HOLSTON, James. Estado e Espaço Urbano no Brasil: do planejamento modernista às intervenções democráticas. In: AVRITZER, Leonardo (Org.). **A participação em São Paulo**. São Paulo, SP: Editora Unesp, 2004.
- CAMARANO et al (Org.). **Caminhos para a Vida Adulta**: As Múltiplas Trajetórias dos Jovens Brasileiros. Texto para Discussão. IPEA, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Rio de Janeiro, agosto de 2004.
- CHION, Michel. **A audiovisualização**: som e imagem no cinema. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto&Grafia. 2011.

DAYRELL, Juarez. O jovem como sujeito social. **Revista Brasileira de Educação**, n. 24, Set/Out/Nov/Dez 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n24/n24a04>> Acesso em: 09 Out. 2015.

DAPIEVE, Arthur. **Renato Russo - O Trovador Solitário**. Rio de Janeiro – RJ, Relume Dumará, 2000.

DASCAL Marcelo; BORGES NETO José. **De que trata a linguística, afinal?**. In: Histoire Épistémologie Langage. Tome 13, fascicule 1, 1991. p. 13-50.

DUARTE Fernanda; MESQUITA, Raúl. **Dicionário de Psicologia**. Lisboa, Plátano Editora, 1996.

EVANGELISTA, Walter José. **Introdução**. In: Freud e Lacan. Marx e Freud. 2. ed. Tradução e notas Walter José Evangelista;revisão Alaíde Inah Gonzalez: - Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

FARACO, Carlos Alberto. Zellig Harris: 50 anos depois. **Revista Letras**, Curitiba, n. 61, especial, p. 247-252, Editora UFPR, 2003.

FEIXA, Carles. **De Jóvenes, Bandas e Tribus**. Antropologia de La Juventud. Barcelona – Espanha; Editorial Ariel, 1999.

FERNANDES, Francisco. **Dicionário Brasileiro Contemporâneo**. 2. ed. 8. Impressão. Porto Alegre: Globo, 1970.

FERRARI, Alexandre; MEDEIROS, Vanise. **Na história de um gentílico – a tensa inscrição do ofício**. Revista da Anpoll, nº 32. Brasília: ANPOLL, 2012.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa Aurélio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FERREIRA, Nadiá Paulo. **Jacques Lacan: apropriação e subversão da linguística**. Ágora - Rio de Janeiro [online]. 2002, vol.5, n.1, pp. 113-131.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. O Quadro Atual da Análise de Discurso no Brasil. In: **Revista Letras**. PPGL-UFSM. Nº 27, jul-dez 2003. (p.39-46) Disponível em: <<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/letras/article/view/11896/7318>> Acesso em: 25 Jan. 2015.

FERREIRA-ROSA, Ismael. Por Um Percurso Epistemológico da Noção de Sujeito na Linguística. **Fórum Linguístico**, Florianópolis, v. 9, n.1, p.9-20, jan/mar 2012.

FIUZA, Alexandre Felipe. A Arte da Canção: As relações entre o texto literário e a música. **Ideação**. Revisão do Centro de Educação e Letras da Unioeste – Campus de Foz do Iguaçu. v.5. p.121-128, 2003.

_____. **Entre cantos e chibatas**: a pobreza em rima rica nas canções de João Bosco e Aldir Blanc. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, SP, 2001.

FREITAS, Maria Virgínia de. **Juventude e adolescência no Brasil**: referências conceituais. Ação Educativa, 2005.

GADET, Françoise. HAK, Tony (Orgs). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3. ed. Tradutores Bethânia S. Mariani [et al.] Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

GERMANO, José Willington. O Discurso Político sobre a Educação no Brasil Autoritário. **Cad. Cedes**, Campinas, vol. 28, n. 76, p. 313-332, set./dez. 2008. Disponível em < <http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v28n76/a03v2876.pdf>> Acesso em: 29 Set. 2015.

GIANNOTTI, Vito. **O Golpe de 64: um golpe de direita, civil-militar**. Artigo Eletrônico. 7 de abril de 2004. Disponível em: < <http://www.piratininga.org.br/artigos/2004/01/vito-golpe3.html>> Acesso em: 30 Set. 2015.

GIRON, Luís Antônio. **Renato Russo, gênio ou fracassado?** Coluna Revista Época Online de 26 Out. 2010. 10:38. Atualizada em 26 Out 2010. 11:27. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI182260-15230,00-RENATO+RUSSO+GENIO+OU+FRACASSADO.html>> Acesso em 10 Dez. 2015.

GUIMA; VASCO (Org.). **Conversações com Renato Russo**. Campo Grande: Ed. Letra Livre, 1996.

HELLER, Alberto Andrés. **John Cage e a poética do silêncio**. [s.n., s.l.] 2008. Disponível em: <<http://www.albertoheller.com.br/upload/0/25.pdf>> Acesso em: 09 Out. 2015.

INDA, Rafaella. **Recalque**. Artigo Eletrônico. 2015. Disponível em: <<http://www.psicologacuritiba.net/conceito-recalque-psicanalise/>> Acesso em: 06 Out. 2015.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. 25. ed. Cultrix, São Paulo, 2005

LASSANCE, Antonio. **Direita e Esquerda: razões e confusões (1)**. Coluna on-line Carta Maior, 30 Out. 2013. Disponível em: <<http://cartamaior.com.br/?/Coluna/-Direita-e-Esquerda-razoes-e-confusoes-1-/29380>> Acesso em: 23 Abr. 2015.

LEGIÃO URBANA. Produção: Mayrton Bahia. Rio de Janeiro: EMI. 1985. 1 CD (37:09)

_____. **Dois**. Produção: Mayrton Bahia. Rio de Janeiro: EMI. 1986. 1 CD (47:00)

_____. **Que país é este? 1978/1987**. Produção: Mayrton Bahia. Rio de Janeiro: EMI. 1987. 1 CD (35:00)

LIRA, Alexandre Tavares do Nascimento. **A legislação da educação no Brasil durante a ditadura militar (1964-1985): um espaço de disputas**. Tese (Doutorado)

– Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2010. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/stricto/td/1265.pdf>> Acesso em: 29 Set. 2015.

MAGALHÃES, Ana Paula Rodrigues de et al. **Juventude e sexualidade: descobertas e riscos**. Grupos de Estudo 2. UEL – Universidade Estadual de Londrina, PR, 2008. Disponível em: <<http://www.uel.br/grupo-estudo/gaes/pages/arquivos/GT2%20Artigo%20Ana%20Paula%20Juventude%20e%20sexualidade.pdf>> Acesso em: 09 Out. 2015.

MAGALHÃES, Belmira. O Sujeito do Discurso - Um Diálogo Possível e Necessário. In: **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, v. 3, Número Especial, p. 73-90, 2003. Disponível em: <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/linguagem-em-discurso/0303/030305.pdf>> Acesso em: 25 Jan. 2015.

MAGI, Érica Ribeiro. **Rock and Roll é o nosso trabalho: a Legião Urbana do underground ao mainstream** – Marília, 2011. 147f. Dissertação (mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, 2011.

MALDIDIER, Denise. **A inquietação do Discurso: (Re)ler Michel Pêcheux Hoje**. Tradução Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 2003.

MARIANI, Bethania. Subjetividade e Imaginário Linguístico. **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, v. 3, Número Especial, p. 55-72, 2003

MARCELO, Carlos. **Renato Russo: o filho da revolução**. 2. ed. Rio de Janeiro, Agir, 2012.

MARQUETTI, Paulo. **Diário da Turma 1976-1986: a história do rock de Brasília**. 2. ed. Brasília, DF, Pedra na Mão, 2013.

MICHAELIS. Dicionário On-line. Editora Melhoramentos 1998-2009, UOL 2009. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=legião>> Acesso 09 Out. 2015.

MILONOPOULOS, Alexis. John Cage: música, política, cogumelos. In: **Aurora: revista de arte, mídia e política**, São Paulo, v.6, n.18, p. 77-84, out.2013-jan.2014. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/viewFile/15482/12797>> Acesso em: 06 Out. 2015.

MORAES, J. Jota de. **O que é Música**. 3. ed. São Paulo – SP, Brasiliense, 1985.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **História E Música: Pensando a Cidade como Territórios de Adoniran Barbosa**. História: Questões & Debates. Editora da UFPR, Curitiba, n. 31, p. 31-48. 1999.

NETTO, José Paulo. **Pequena História da ditadura Brasileira (1964-1985)**. São Paulo, Cortez, 2014.

NUNES, José Horta. Dicionários no Brasil: Análise e História. Campinas, SP: Pontes Editores – São Paulo, SP: Fapesp – São José do Rio Preto, SP: Faperp, 2006.

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

_____. **Discurso e Texto:** formulação e circulação dos sentidos. 3. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2008.

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

_____. Michel Pêcheux e a Análise de Discurso. **Estudos da Língua(gem).** Vitória da Conquista, BA, n. 1. p. 9-13, jun/2005.

_____. **Cidade dos Sentidos.** Campinas: SP, Pontes, 2004.

_____. **As Formas do Silêncio:** No Movimento dos Sentidos. 4 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

PAYER, O. M. Linguagem e Sociedade Contemporânea: Sujeito, Mídia e Mercado. **Revista Rua**, nº 11. Campinas, Editora da Unicamp, 2005.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso:** uma crítica à afirmação do óbvio. 4. ed. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi et. al. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

_____. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre et al. **Papel da memória.** Tradução e Introdução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.

_____. Análise Automática do Discurso (AAD-69). In: GADET, Françoise. HAK, Tony (Orgs). **Por uma análise automática do discurso:** uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3. ed. Tradutores Bethânia S. Mariani [et al.] Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

_____; FUCHS, C. A propósito da Análise Automática do Discurso: Atualização e Perspectivas (1975) In: GADET, Françoise. HAK, Tony (Orgs). **Por uma análise automática do discurso:** uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3. ed. Tradutores Bethânia S. Mariani [et al.] Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

_____. **Delimitações, Inversões, Deslocamentos.** (Tradução José Horta Nunes). Cadernos de Estudos Linguísticos, Campinas, São Paulo, n. 19, jul/dez 1990 (p. 7-24)

PEIXOTO, Natália. **Golpe de 1964 só deu certo porque militares tiveram apoio da sociedade civil.** IG São Paulo. Reportagem Especial. 29/03/2014. 11:00. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/politica/2014-03-29/golpe-de-1964-so-deu-certo-porque-militares-tiveram-apoio-da-sociedade-civil.html>> Acesso em: 30 Set. 2015.

PIRES, Fernando. **Novo Dicionário Enciclopédico Brasileiro Ilustrado**. São Paulo: Ed. Amazonas, Formar, 1975. v.3.

RIBEIRO, Paulo Silvino. **Rousseau e o contrato social**. Brasil Escola. Disponível em <<http://www.brasilecola.com/sociologia/rousseau-contrato-social.htm>>. Acesso em: 08 Out. 2015.

ROCHEDO, Aline. **“Derrubando Reis” – A juventude urbana e o rock brasileiro nos anos 1980**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2014.

RODRIGUES, Rômulo da Silva Vargas. Saussure e a definição da língua como objeto de estudos. **ReVEL**. Edição especial n. 2, 2008

RODRIGUEZ-ALCALÁ, Carolina. Discurso e Cidade: a linguagem e a construção da “evidência do mundo”. In: RODRIGUES, Eduardo Alves; SANTOS, Gabriel Leopoldino; BRANCO, Luiza Katia Andrade Castello (Orgs.) **Análise de Discurso no Brasil – Pensando o Impensado Sempre – Uma Homenagem à Eni Orlandi**. Campinas, SP, Editora RG, 2011.

SANTANA, Flávia. Cidadão Boilesen (Documentário) Brasil, 2009, 92 minutos. Direção de Chaim Litewski. **Revista Perseu Especial Cinquentenário do Golpe**, Ano 8, 2014. Disponível em: <http://novo.fpabramo.org.br/sites/default/files/9.perseu_especial.santana.pdf> Acesso em: 30 Set. 2015.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. 27. ed. São Paulo, 2006.

SILVA, Maria da Conceição Fonseca. Sobre “La Frontiere Absente (Um Bilan)”. I **Seminário de Estudos em Análise do Discurso**. Paineis. 2003. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/1SEAD/Paineis/MariaDaConceicaoFonsecaSilva.pdf>> Acesso em: 11 jan. 2015.

SILVA, Roselani Sodrê da; SILVA, Vini Rabassa da. Política Nacional de Juventude: trajetória e desafios. **Cad. CRH [online]**. 2011, vol.24, n.63, p. 663-678.

SILVA JUNIOR, Antônio Manuel da. **As temáticas da legião Urbana: construindo um olhar sobre a história do Brasil de 1984-1994**. Garanhuns, PE, 2012.

SOUZA, Liliane Pereira de. A violência simbólica na escola: contribuições de sociólogos franceses ao fenômeno da violência escolar brasileira. Revista **LABOR**. n.7, v.1, 2012. Disponível em: <http://www.revistalabor.ufc.br/Artigo/volume7/2_A_violencia_simbolica_na_escola_-_Liliane_Pereira.pdf> Acesso em 08 Out. 2015.

SOUZA, Tania C. Clemente de. **Discurso e oralidade – um estudo em língua indígena**. Tese de Doutorado, IEL/UNICAMP, 1994

STRATHERN, Paul. **Bertrand Russel em 90 minutos**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges; consultoria, Danilo Marcondes. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2003 (Filósofos em 90 minutos)

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica**: ensaios. São Paulo: Annablume, 1997.

UNESCO, Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. **Políticas públicas de/para/com as juventudes**. Brasília, DF, 2004.

WEYNE, Luciana Maria Godoy Webler. A Espetacularização do Crime nos Telejornais Populares: Análise da Cobertura do Massacre de Realengo feita pelo Programa Balanço Geral. **Anais do I Seminário Interno de Pesquisas do Laboratório Arquivos do Sujeito**, Niterói, 1, p. 82-92, 2012. Disponível em: <<http://www.uff.br/las/periodicos/index.php/seminariointerno/article/view/9/10>> Acesso em: 28 Set. 2015.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido**: Uma outra história das músicas. 2. ed. 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.