

LINGUASAGEM

UM ALÍVIO, UM DILÚVIO, UM DELÍRIO: O PROCESSO DE SUBJETIVAÇÃO NAS CANÇÕES DE ESTÚDIO E ACÚSTICAS DO *ENGENHEIROS DO HAWAII*

Pedro NAVARRO¹

Flávia ZANUTTO²

Ingrid Francine Lívero JORDÃO³

RESUMO

É de conhecimento que o campo musical possibilita a realização de pesquisas em diversas frentes da linguagem, incluindo o léxico das letras, a harmonia e a construção das notas melódicas, elementos esses que, juntos, podem fomentar uma análise em que letra e ritmo se completam, a fim de afirmar muitos dos objetivos dessa atividade artístico-cultural, a saber, comover, divertir, formar opiniões. Assim, as canções, em determinado momento, podem se tornar *corpus* discursivo para compreensão de um estilo musical, de uma época e mesmo de um aspecto da história sociocultural de um país. Isso posto e tendo por base princípios teórico-metodológicos desenvolvidos no interior de uma perspectiva discursiva de linguagem, neste artigo, tomamos o discurso da música como formador de sujeitos e também formado por sujeitos, em contextos únicos, partindo das seguintes interrogações: qual seria a visão geral, a “cena” por inteiro, formada a partir das composições? Quais os desdobramentos de certas condições de produção e quais deles tornaram possível determinada produção e não outra? Tendo em vista a questão da subjetivação abordada por Michel Foucault e a seleção de composições da banda Engenheiros do Hawaii, traçamos uma discussão sobre as músicas e sobre as possíveis subjetivações que delas possam emergir, bem como fazemos uma retomada do contexto musical dos anos 1980, época na qual surge o rock brasileiro como parte dos elementos de identidade do país.

Palavras-chave: Rock brasileiro; Engenheiros do Hawaii; discurso; subjetivação.

¹ Departamento de Língua Portuguesa – UEM – navarro.pl@gmail.com.

² Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias – UEM – fzanutto@uem.br.

³ Licenciatura em Letras – Português/Inglês e Respektivas Literaturas – UEM – ingridlivero@yahoo.com.br.

Introdução

A música se constitui em um grande campo de pesquisa para as mais diversas áreas, seja no nível do léxico de suas letras, seja no nível da harmonia e da construção das notas melódicas. Ainda existem também possibilidades em que esses elementos se juntam para impulsionar um estudo em que letra e ritmo se completam, a fim de afirmar muitos dos objetivos dessa atividade artístico-cultural: comover, divertir, formar opiniões, e assim por diante. É plausível que, dessa forma, uma banda ou um cantor, em determinado momento, produza canções que venham a se constituir em *corpus* para compreensão de um estilo musical, de uma época e mesmo de um aspecto da história sociocultural de um país.

Partindo de princípios advindos de um dos campos teórico-metodológicos que permitem o estudo da linguagem em suas diferentes manifestações, a Análise do Discurso, pode-se tomar o discurso da música como formador de sujeitos e também formado por sujeitos, em contextos únicos. Qual seria a visão geral, a “cena” por inteiro, daí formada? Quais os desdobramentos de certas condições de produção e quais deles tornaram possível essa mesma produção? Costa (2011) já trata em seu trabalho de uma feição institucional peculiar pertencente à música e ao seu discurso, que é configurado em um “espaço no qual as produções discursivas sofrem constrangimentos e regulações prévia e historicamente estabelecidas” (COSTA, 2011, p. 22).

Tendo em vista a questão da subjetivação abordada por Michel Foucault no escopo citado e a seleção, neste artigo, de composições de uma banda que tomou seu lugar nos chamados “anos 80”, no âmbito musical do rock, é importante uma breve contextualização do que foi essa época tanto para a história da música brasileira quanto para os participantes ativos de sua construção, contextualização essa que se apoia, timidamente, no conceito de “ouvido antropológico” apresentando por Souza (1995) como necessário a um trabalho sobre a música brasileira. A banda eleita para as análises é Engenheiros do Hawaii, existente desde 1985, cujo legado de letras e de melodias é muito significativo, revisitado e (re)significado ainda hoje.

Para traçar uma discussão sobre as músicas e sobre as possíveis subjetivações que delas possam emergir, fazemos, primeiro, uma retomada do contexto musical dos anos 1980, época na qual surge o rock brasileiro como identidade; em seguida, apresentamos alguns aspectos da história da banda cujas músicas são analisadas e a

perspectiva teórica da Análise do Discurso pautada em Michel Foucault; finalmente, analisamos algumas canções, com a finalidade de compreender o processo de subjetivação nelas materializado.

O Rock dos anos 1980, Engenheiros do Hawaii e a coragem da verdade: esboço de uma genealogia

No final dos anos 1970, a música disco sofreu mudanças que levaram a letras vazias e ritmos dançantes que não tinham nada mais da *soul music* da qual se originou. Conforme mostrado numa reportagem do Musicograma, da EBC, o que era atitude e pensamento havia se transformado em dança, assim era urgente recuperar o pensamento, a atitude e o vigor da matriz musical, fato que talvez levou Mugnaini Jr. (2007) a classificar a década de 1980 como uma era de reciclagem eclética. A recuperação foi feita por produtores e por gravadoras que saíram em busca da “batida perfeita”, aquela que vinha ganhando força nos ensaios feitos nas garagens do país.

O fato era que a MPB clássica de 1970 passou por certa crise que deu a abertura para um novo ritmo musical. A geração que viveu a música popular via aquela que seria a geração de 1980 como alienada, criada sob a ditadura, mas o que se mostrou foram criadores de um gênero musical reacionário e com letras atentas, além de bandas produtoras tanto da melodia como da letra que diminuiriam os custos de produção. Dessa forma constituía-se o BRock.

A sigla BRock ainda não fora utilizada antes que Dapieve (1996) a institucionalizasse como uma definição para o rock dos anos 80, e sob essa sigla se abrigaram centenas de criadores, mais pensadores que músicos, que viam o palco como o espaço urgente e natural para reunir multidões e expor ideias. Eram jovens dispostos a experimentar sons com uma fórmula simples: letras longas, engajadas ou não, tocadas em três acordes. O BRock dos anos 80 remete muito ao movimento punk surgido na década anterior e, “mesmo que preferisse formas menos agressivas, ou até mesmo ‘reacionárias’, [...] este BRock devia tudo, corpo e alma, ao lema punk ‘do-it-yourself’, faça-você-mesmo” (DAPIEVE, 1996, p. 23). O lema punk se relaciona, é até mesmo uma consequência, com a situação de intérpretes caros e poucas vendas de discos. Como exemplo, Granjeira faz referência à Renato Russo (quando ainda na banda Aborto Elétrico) que, na transição dessas décadas, aprimorava seu discurso de crítica social, como uma rebeldia politizada, ilustrada, dentre outras canções, “na contestação punk ‘Veraneio vascaína’ e na épica ‘Faroeste caboclo’”. Letras como estas

eram explosivos lançados por Renato Russo contra o que ele (e não só ele) julgava estar errado à sua volta”. (GRANJEIA, 2016, p. 89).

As gravadoras, nesse sentido, ainda eram um dos agentes essenciais para que um grupo de músicos pudesse fazer sucesso. O Circo Voador, em seu curto período de atividade de três meses, e a Fluminense FM também agiram na emergência dos artistas, os quais não se concentravam apenas no eixo Rio-São Paulo, uma vez que Belo Horizonte com Cemflores e Brasília com Capital Inicial e Legião Urbana foram também outras “cidades do rock”, sendo essa última, talvez, a mais expressiva referência do rock produzido na década de 1980.

Em 1984, a música jovem do país tinha se transformado em mina de ouro, com o biênio 84/86 constituindo a época de maior vendagem de discos. Um dos points mais visitados era “Noites Cariocas”, no alto do morro da Urca no Rio de Janeiro, sob o comando de Nelson Motta, local que recebeu Titãs e Barão Vermelho, alimentando o desejo de qualquer banda de tocar ali, até porque a casa noturna era uma espécie de passaporte para o sucesso. Mais um item promocional do crescente BRock veio a ser um dos maiores acontecimentos em questão de evento artístico e teve início no Brasil: o Rock in Rio. A primeira edição do show, em 1985, muda o jeito romântico e idealista de ser do rock brasileiro com sua estrutura de megaevento de dez dias (de 11 a 20 de janeiro) em Jacarepaguá, num local onde foi montada a “Cidade do Rock”, além de marcar a entrada do rock no *mainstream* com um público estimado em 1,5 milhão.

Mesmo com as bandas brasileiras numa posição subestimada em relação aos grupos estrangeiros no primeiro Rock in Rio, o gênero rock por si só parecia, enfim, ter ganhado seu espaço: havia um público que se identificava com o som, e os grupos percebiam que poderiam “falar” por meio das canções, em especial essa geração que ainda convivia com as questões de censura. As vendas homéricas comprovaram a grande repercussão, a exemplo, os álbuns históricos Selvagem (Paralamas do Sucesso), Dois (Legião Urbana) e Cabeça Dinossauro (Titãs), este último considerado por alguns críticos como o melhor do rock brasileiro.

Podemos perceber certas semelhanças entre os artistas que fizeram o BRock dos anos 80 acontecer no Brasil, como dependência de gravadoras que ditavam suas regras, apreço do público que por si só se constituía em um grande fator no sucesso – ou não – de um grupo, entre outros aspectos desse momento de exploração da abertura política pós-ditadura. Tudo isso pode ser definido como um grande conjunto que

construiu uma década de emergência do gênero musical rock no âmbito nacional (DAPIEVE, 1996). O início da década seguinte traria mudanças, por exemplo, a Fluminense FM como repetidora da Jovem Pan e a grande audiência da MTV com músicas em inglês, que fariam o movimento reacionário BRock enfraquecer um pouco.

Ainda assim, essa movimentação musical dos anos 1980, somada a centenas de bandas que batalhavam para gravar ao menos uma fita demo para uma rádio com “seu entusiasmo e, menos raro do que se pensa, seu talento - davam a impressão de que ALGO estava acontecendo” (DAPIEVE, 1996, p. 180). Esse algo ficaria sendo um grande movimento, que foi o BRock, para música brasileira, ao mesmo tempo inovador para sua época e, hoje, um gênero “tradicional”, que ainda oferece múltiplos campos de interpretação para suas letras e melodias.

Diante dessa efervescência cultural e também de formação de identidades via discursos moldados pelo momento, os Engenheiros do Hawaii se formam no Rio Grande do Sul. Humberto Gessinger (guitarra e vocal), Marcelo Pitz (baixo) e Carlos Maltz (bateria) constituem a primeira formação do grupo, que iniciou os trabalhos em conjunto através de show no ambiente acadêmico: uma greve da faculdade de arquitetura de Porto Alegre, que levou à organização de eventos de arte para os estudantes, marca o dia 11 de janeiro de 1985 como o dia do primeiro show dos Engenheiros.

Dapieve (1996), ao escrever sobre a banda, comenta a explosão de uma fita demo dos Engenheiros na Rádio Ipanema, a qual levaria a banda a várias excursões pelo interior do estado e também marcaria o destaque de um estilo de rock não tão apegado aos gostos da cidade natal. Sobre alcançar a fama para além da terra natal posteriormente, o próprio Humberto Gessinger comenta em entrevistas que a vazão do produto cultural para quem era fora do eixo Rio-São Paulo foi extremamente importante. Depois de três shows bem recebidos em São Paulo, o primeiro LP dos Engenheiros do Hawaii – “Longe demais das capitais” – foi gravado para ser lançado em novembro de 1986, alcançando a marca de 50 mil cópias vendidas em menos de um mês.

Muitas mudanças de integrantes marcam a história da banda, mas o sucesso dos discos era verídico. Isso ainda não era o suficiente para ser admitida numa primeira divisão do BRock nos anos 1980, seus shows de abertura para bandas como Capital Inicial confirmam o fato, mas isso com certeza ajudou na propagação das

músicas. O encerramento da turnê em Moscou, o disco *O Papa é Pop* (1990) com destaque à estética “limpa” de instrumentos e aos sucessos *Pra ser sincero*, *Era um Garoto* (que não é composição original do grupo) e *Refrão de Bolero* redescoberto do segundo LP são alguns pontos altos dos 32 anos de carreira do grupo, que hoje se encontra em *standing by*.

Podemos considerar, então, que o palco tinha função de palanque no contexto de surgimento alvoroçado de novas bandas, novos nomes e novos problemas midiáticos dos anos 1980. Todos queriam dizer alguma coisa, e o BRock podia ser entendido como a voz popular, pois, conforme Dapieve (1996), a MPB de linguagem rebuscada, metáforas e subentendidos em exagero não tinha mais espaço para o público jovem urbano. Nomes estranhos escondiam a identidade dos grupos que pipocavam pelo país inteiro, grupos que tinham de contornar questões problemáticas como gravadoras e montagem de bandas – saída de alguns membros, volta de outros.

Com esse quadro da música como a forma de se lançar as críticas e alcançar multidões – e até mesmo a influência de bandas estrangeiras no vestuário e estilo do público, que determinou várias combinações específicas para os que se consideravam fãs – é possível pensar no rock nacional como verdadeiro dispositivo de poder comunicativo. Tal possibilidade encontra respaldo no que Souza (1995) afirma sobre a cultura de massa. Para esse autor, é impossível “pensar a cultura rock sem esse aspecto coletivo, que muitas vezes ultrapassa o simples agrupar-se fisicamente: existe uma quebra de fronteiras nesse agrupamento através da troca de informações, revistas, clubes de fãs em diversas regiões” (SOUZA, 1995, p. 39).

O falar a verdade e falar francamente caracterizavam o enunciador do rock, este que teria de lidar com as consequências de escancarar a verdade nos anos 1980, de denunciar opressões e mazelas sociais (ZANUTTO, 2010), o que ainda era correr um risco. O enunciador colocava sua vida em risco, pois falava uma verdade que os outros não queriam ouvir, logo o gênero que cantava - o rock - tinha um fator de resistência, não se esquecendo, obviamente, da relação que mantinha com o aspecto político-econômico do Brasil, como o chamado Plano Cruzado, que fez disparar a vendagem de discos de bandas brasileiras nessa época.

Observamos, assim, que o Rock brasileiro, muito mais que um gênero, é, conforme Souza (1995), resultado de contradições e de acúmulo de manifestações dos mais diversos tipos – culturais, econômicas, políticas -, resultado esse que atraía as

mais diversas críticas ao arranjo musical, à gestualidade, ao modo de se vestir de uma banda, às capas de discos e às letras escritas no encarte do LP.

Feito esse breve panorama do contexto musical do rock dos anos 1980 somado às características apresentadas sobre os Engenheiros do Hawaii, apresentamos na seção seguinte a perspectiva teórico-metodológica que baliza as análises feitas. Dentre os possíveis caminhos que a Análise do Discurso pode abrir, o processo discursivo de subjetivação é uma problemática que pode lançar luz sobre as diferentes versões de músicas e também sobre os contextos de produção de cada uma delas, uma vez que o sujeito do canto aí se inscreve para enunciar na forma de letras, de melodias e de arranjos musicais.

Discurso, dispositivo e subjetivação como aportes teóricos e analíticos

Dentre os muitos desdobramentos para os quais a teoria foucaultiana pode dar subsídio, aqui são pontuados os aportes teóricos que mais serviram de guia para um olhar crítico sobre o objeto de análise, devido à natureza da publicação, logo não constituem a totalidade de seguimentos passíveis de estudo pela Análise do Discurso.

Tendo em vista que o objetivo desse artigo é a análise da subjetivação, como dito na introdução, vamos tratar o discurso segundo a perspectiva que está pautada nos estudos de Michel Foucault (1972), para quem, os discursos são práticas que formam os objetos de que tratam. Acrescentamos, também, a definição encontrada em Veyne, segundo a qual “os discursos dos fenômenos são singulares nos dois sentidos do termo: são estranhos e não entram numa generalidade, sendo cada um único na sua espécie” (FOUCAULT, apud VEYNE, 2008, p. 22) e é por esse viés de singularidade que as diferenças entre músicas de estúdio e acústicas são estudadas.

Desdobra-se, dessa concepção, a questão do enunciado, de suma importância nas análises aqui feitas, uma vez que, nas composições, este se manifesta de modo significativo, em virtude do poder de subjetividade que na série enunciativa se processa.

Um enunciado tem sempre margens povoadas de outros enunciados (FOUCAULT, 1972), pensamento pelo qual se pode entender que os enunciados construirão um discurso, seja um discurso falado ou cantado, e tais discursos podem se tornar ou não verdadeiros em dada época. Tal fato faz ecoar os “jogos da verdade”, também analisados por Michel Foucault. Entendendo a música em suas diferentes formas como discurso, a presente análise trata de enunciados tornados verdadeiros,

isto é, quando um enunciado é produzido faz uma atualização de outros enunciados que terão seus sentidos deslocados, conforme as relações de poder-saber que se manifestam, no caso estudado, nas composições musicais.

Uma relação entre o discurso (os enunciados assumidos pelo sujeito do canto) e os efeitos de subjetivação dele provenientes pode ser feita. Como ponto de partida, podemos considerar que existe um campo de possibilidades no qual os indivíduos podem tomar várias condutas e comportamentos, mesmo sendo sujeitados; isso se relaciona com a análise musical pelas várias condutas de produção e de recepção tomadas a partir de uma obra em determinada versão. Considerando que os espaços discursivos preveem diversas recepções, versões diferentes de músicas também terão deslocamentos de sentido devido não só ao discurso produzido de maneira totalmente diferente, mas também pelo uso de outros instrumentos, em locais diferentes, próprios à produção pretendida. Um mesmo objeto em espaços diferentes afirmará a multiplicidade de efeitos de sentido que são descritos conforme as especificidades de cada espaço.

Para ampliar a discussão exposta até este momento, avançamos no pensamento foucaultiano, com a finalidade de pontuar alguns elementos teóricos que dizem respeito aos efeitos de poder vinculados aos enunciados do rock.

O fato de os sujeitos encontrarem-se sujeitados às relações de poder, ao mesmo tempo em que, no interior delas, poderem dispor de um espaço de liberdade nos leva a considerar a ideia de dispositivos de poder-saber. A esse respeito, Veyne (2008) evoca a metáfora do aquário para mostrar que um dispositivo é algo que faz o sujeito falar, agir, se movimentar em dado momento histórico. Assim, estar no aquário de uma época é assumir determinados discursos, bem como se subjetivar de uma forma e não de outra. O efeito de poder desse dispositivo se dá no momento em que dificulta ou mesmo impede que outra leitura de uma obra seja feita, pois uma possibilidade já foi legitimada por uma comunidade de literatos ou produtores musicais, por exemplo. Zanutto (2010), nos traz a discussão do discurso de resistência ao dispositivo de poder do regime ditatorial que vigorou de 1964 a 1985 no Brasil, período caracterizado pela total supressão de liberdade da população, perseguições políticas e censura aos meios de comunicação e que vetou incontáveis obras musicais produzidas naquele período.

No que concerne ao campo discursivo da música isso também se efetiva, se levarmos em conta que o sujeito do canto (no caso aqui sob análise a banda e seus fãs) encontra-se sujeitado também a inúmeros dispositivos colocados em funcionamento,

seja no momento da performance, seja quando se lê a letra da música, seja no instante em que se assiste a determinado tipo de execução dela. A estrutura arquitetural do palco, os critérios de seleção do repertório e a própria seleção em si, a partitura das canções, tudo isso pode se tornar um dispositivo que irá fazer o sujeito cantor falar de um modo e não de outro, e é nisso que ocorre o processo de subjetivação. Assim, as diferentes versões de uma música podem ser entendidas como dispositivos, bem como sua produção que envolve também dispositivos diversos irá fazer parte da construção do discurso musical.

Tendo em mente os conceitos teóricos que constituem as ferramentas com as quais a análise ganha contornos, podemos resgatar, neste momento, o que já expusemos anteriormente sobre o “falar a verdade”, que é uma das características que mais marcou o rock brasileiro no contexto ao qual pertenceu a banda escolhida para análise. Trata-se do conceito de *parrhesia*, tal como analisado por Foucault (2010), que diz respeito à coragem que o sujeito tem para dizer uma verdade, a sua verdade, e esse dizer lhe colocar em risco, pelo fato de que o enunciado parreriástico que sustenta não estar em conformidade com dada ordem discursiva ou com determinadas relações dominantes de poder. Para Foucault, o falar francamente, como se efetivava na cultura dos gregos antigos, poderia ser feito também de um servo para o seu senhor, talvez essa sendo a melhor construção da imagem de um campo de risco devido à discrepância de lugar e de posição existente entre esses sujeitos. A atitude de falar a verdade, a nosso ver, pode ser caracterizadora do enunciator do rock, no contexto dos anos 1980, se considerarmos que o exercício da *parrhesia* se manifestava quando, por meio das produções musicais, se procurava escancarar certas verdades e isso poderia ser um risco no qual o enunciator se colocava, logo que dizia o que os outros, mais poderosos também, não queriam ouvir.

Em virtude dos aspectos teóricos expostos e pelo fato de termos delineado também mais um dispositivo que exerce poder no discurso da música, os grupos que se criam correspondentes a um tipo musical merecem consideração. A citação de Foucault parece corroborar nossa reflexão: “Gostar mais de tal tipo de rock do que de outro é também uma maneira de viver, uma forma de reagir: um conjunto de gostos e atitudes” (FOUCAULT, 1983, p. 393). Vemos nessa afirmação do autor respaldo para concluirmos que o discurso do rock, ao criar um espaço social em que indivíduos se reconhecem, identificam-se por preferência e por maneiras de viver mais ou menos idênticas, coloca em funcionamento processos de subjetivação que se projetam tanto

sobre o cantor (a banda) quanto sobre o público seguidor, processos esses que são alimentados e/ou (re)significados por meio dos discursos.

Tomando por base os estudos de Souza (2015), interrogamos: como o cantor age ou deveria agir para ocupar o lugar de sujeito segundo as esferas de discurso? Essa pergunta tem destaque por considerar a ação e também a esfera a serem estudadas. Assim, é preciso considerar o público ouvinte, pois o processo necessita de um “alvo” por assim dizer. Nessa perspectiva, não somente o sujeito que canta, mas também o público ouvinte (fãs ou não) são atravessados pelos processos de subjetivação: o cantor é subjetivado pelas condições de produção de execução da música, e o público sujeitado a ouvir o que mais lhe agrada. Nesse espaço criado pela música, em que se entrecruzam cantor e ouvinte, outros grupos podem surgir e se subjetivar ao ponto de atrair futuros seguidores daquela banda de rock.

Acrescentamos a esse processo a análise de Souza (2015), para quem a posição do sujeito de onde a voz se propaga para ressoar em lugares de enunciação diferentes, em relação à posição de onde foi enunciada, pode também definir certas enunciações com mais força em um contexto cantado que em outro falado, sendo assim elemento notório para a subjetivação.

O sujeito cantor, em quaisquer versões, ocupa uma posição enunciativa de destaque, mas a aproximação com o público é diversa de uma versão para outra: o show acústico pressupõe maior aproximação espacial e de relação social, enquanto que no show que reproduz majoritariamente músicas gravadas em estúdio existe distanciamento; a forma pela qual a banda se utiliza para alcançar, em diversos sentidos, seu público também é diferente de uma versão para outra, logo a identificação será diferente. Em relação às formas de agir, alguns aspectos que institucionalizam as normas de produção também podem ditar as ocorrências em cada versão de execução musical, por exemplo, o fato de que é inadequado e mesmo de rara ocorrência se usar de exaltação da voz para chamar a atenção do público num show acústico, o que já pode não causar estranhamento num espaço ocupado por milhares de pessoas que assistem a um show ao ar livre e sentem estar interagindo com a banda.

Outro elemento que conta no processo de subjetivação é o propósito com o qual o sujeito irá cantar. Em termos foucaultianos, a questão é reconhecer o “sujeito que existe enquanto se constitui, a saber, nem antes, nem depois de colocar a voz a serviço da emissão de tons e acordes” (SOUZA, 2011, p. 107). Podemos entender que o sujeito cantor irá carregar com os tons que produz um propósito próprio, e mesmo

que outro artista o faça adiante e dissemine outros efeitos, o primeiro cantor ainda se constituirá no seu propósito que o fez cantar daquela maneira, mesmo depois de ter estado a serviço da emissão. Nesse caso, a postura vocal surge como um lugar em que, subjetivamente, o sujeito do canto pode aparecer como força discursiva.

Relações de Poder

A resistência, como já citado, também é característica marcante do rock não só brasileiro, mas como gênero da música num todo. É possível de se fazer uma relação de que, para haver resistência, é preciso haver certo tipo de poder, este trabalhado por Foucault em diversos campos de atuação política. Elementos relativos ao poder no ambiente musical merecem destaque como participantes da produção dos sujeitos constituintes desse ambiente, posto que o sujeito pode não ser considerado natural, mas sim “modelado em cada época pelo dispositivo e pelos discursos do momento, pelas reações da sua liberdade individual e pelas eventuais ‘estetizações’” (VEYNE, 2008, p. 109). Assim, quais são as relações dos elementos do poder e qual sua contribuição para a música?

Se o processo de subjetivação trata “de cada um encontrar, em si mesmo, a maneira de se conduzir e, sobretudo, de se governar” (BERT, 2013, p. 171), então não deixa de ser uma aceitação livre, ainda que subjetivada num momento anterior, de um modo de vida, de uma conduta ou hábito (podemos considerar aqui um tipo de música como hábito adotado). A forma de se colocar a voz no canto e na fala não deixa de ser uma dessas maneiras de se conduzir, possivelmente também influenciada pelo propósito do sujeito ao decidir como cantar. Segundo Souza (2016), o sujeito se produz operado pela voz, e dentre os inúmeros dispositivos que participam disso, a coragem de se dizer algo em palco (a *parrhesia* explicada anteriormente), funciona como espaço de subjetivação, define o cantor como certo sujeito, mesmo que esse mesmo cantor possa se tornar outro sujeito em outro espaço, no qual irá colocar sua voz de outra forma.

A revisão teórica exposta até aqui nos permite observar que os modos de se fazer a experiência do si englobam toda e qualquer experiência pela qual o sujeito será subjetivado, ou não. Assim, o arcabouço teórico levantado forneceu material de base para a análise das músicas de estúdio e das performances acústicas da banda escolhida, análise essa que estuda algumas das formas do canto expressar e realizar subjetivações.

Análise do discurso do rock com base no aporte teórico apresentado

“Os discursos são os óculos através dos quais, em cada época, os homens tiveram a percepção de todas as coisas, pensaram e agiram” (VEYNE, 2008, p. 33) e, além disso, cartografam o que as pessoas pensam e fazem sobre isso. Partindo dessa pressuposição de pensar e agir, chegamos à análise das diferentes versões das músicas dos Engenheiros do Hawaii.

Iniciamos, com as palavras de Foucault, segundo o qual,

no decorrer da sua história, os homens nunca deixaram de se construir a si próprios, isto é, de deslocar continuamente a sua subjetividade, de se constituir numa série infinita e múltipla de subjetividades diferentes que nunca terão fim e nunca nos colocarão frente a algo que seja o homem. (FOUCAULT apud VEYNE, 2008, p. 49).

Longe de ser um manual de instruções, tanto esta análise quanto a área foucaultiana de pesquisa fazem parte de um lado crítico e de consideração a algo que se manifesta na sociedade, logo as possibilidades apresentadas são exatamente isso: possibilidades de conhecimento fornecidas pelo foucaultismo que, segundo Veyne (2008), configura-se em uma crítica da atualidade que não dita prescrições. A afirmação de que toda criação musical consiste em produzir diferença, pois “nenhum sistema concebe o tempo musical unicamente como padrão fixo, mas sempre suscetível de variabilidade” (BOULEZ apud RODRIGUES, 2011, pg.87), corrobora a criação de subjetivações altamente variáveis.

Para buscar tal compreensão, são analisadas aqui três composições da banda Engenheiros do Hawaii, selecionadas de um *corpus* composto por dez gravações. O critério adotado foi o seguinte: cada composição deveria ter, pelo menos, duas versões gravadas ou em estúdio e acústico ou em estúdio e ao vivo. Vejamos a primeira:

Alívio Imediato

*O melhor esconderijo, a maior escuridão
Já não servem de abrigo, já não dão proteção
A Líbia é bombardeada, a libido e o vírus
O poder, o pudor, os lábios e o batom*

*O melhor esconderijo, a maior escuridão
Já não servem de abrigo, já não dão proteção
A Líbia é bombardeada, a libido e o vírus
O poder, o pudor, os lábios e o batom*

*Que a chuva caia como uma luva
Um dilúvio, um delírio
Que a chuva traga
Alívio imediato
Que a noite caia
De repente caia
Tão demente quanto um raio
Que a noite traga
Alívio imediato*

*Há espaço pra todos, há um imenso vazio
Nesse espelho quebrado por alguém que partiu
A noite cai de alturas impossíveis
E quebra o silêncio e parte o coração*

*Há um muro de concreto entre nossos lábios
Há um muro de Berlim dentro de mim
Tudo se divide, todos se separam
(Duas Alemanhas, duas Coreias)
Tudo se divide, todos se separam*

*Que a chuva caia como uma luva
Um dilúvio, um delírio
Que a chuva traga
Alívio imediato
Que a noite caia
De repente caia
Tão demente quanto um raio
Que a noite traga
Alívio imediato*

*(Tudo se divide, tudo se separa
Tudo se divide, tudo se separa)
(solo)*

*Que a chuva caia como uma luva
Um dilúvio, um delírio
Que a chuva traga
Alívio
Que a noite caia
De repente caia
Tão demente quanto um raio
Que a noite traga
Alívio
Alívio
Alívio⁴*

A composição intitulada *Alívio Imediato* aparece primeiro na faixa 2 do disco de mesmo nome em 1989, mas posteriormente se apresenta bastante suscetível a reformulações para versões acústicas em 1993, no disco *Filmes de Guerra, Canções de*

⁴ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/engenheiros-do-hawaii/45713/>. Acesso em 5/10/17.

Amor e, em 2007, para o disco *Novos Horizontes*. É importante ter em conta que todo o contexto de produção é alterado de uma versão para outra, bem como a estrutura técnica e a própria composição da banda, e, a cada execução da “mesma” letra, aspectos diferenciados pertinentes ao conteúdo desse trabalho sobre o processo de subjetivação musical são encontrados. A análise tem início com a primeira versão, em estúdio.

O campo semântico apresentado abarca várias ideias de “ameaças” postas juntas nas primeiras estrofes – bombardeios, vírus. Poder e pudor são relacionados também como perigos junto a amor – lábios e batom. Há, nesse sentido, a recuperação de um momento histórico envolvendo os Estados Unidos e a Líbia, no qual uma série de bombas foi atirada pelo primeiro país em direção ao segundo; a recuperação da canção pode ser uma referência tanto à operação de codinome *El Dorado Canyon* de 1986, período da Guerra Fria, feita pela Força Aérea e o Corpo de Fuzileiros Navais em resposta ao ataque de Berlim no mesmo ano, como ao episódio de quatro de janeiro de 1989, no qual dois caças da Marinha americana lançaram dois mísseis MIG-23 líbios ao norte da costa da Líbia.

Diante dessa recuperação factual, alguns desdobramentos da composição musical são pertinentes, como o ritmo e os solos, de andamento rápido e com a maioria de acordes maiores, o que resulta em uma entonação mais leve do que se construída com acordes menores. Por meio disso, podemos avaliar que os instrumentos e a melodia funcionam como dispositivos utilizados para falar de um assunto que não é simples ou de caráter animador – divisão de países, ameaças de bombardeios.

Ainda em relação ao que é dito na música e a forma como é dito, consideremos os seguintes recortes enunciativos relacionados com problemas de amor pessoal:

- *Nesse espelho quebrado por alguém que partiu*
- *E quebra o silêncio e parte o coração*
- *Há um muro de concreto entre nossos lábios*

Tais construções sintáticas, somadas ao emprego lexical, fazem uso de um jogo discursivo para fazer alusão, mas de uma forma velada, a disputas e a separações mundiais, expressas em outros versos, mas que, nessa intercalação, podem ser sobrepajadas na sua execução, além do fato de os versos anteriormente transcritos servirem para uma interpretação distanciada, não necessariamente correta e única, daquela em que há a crítica. Isso irá, se não permitir, facilitar a circulação social da

canção na época não favorável à expressão de opiniões contrárias ou críticas aos conflitos mundiais. Os enunciados que retomam esse contexto bélico, mas sem explicitar os eventos e seus agentes, são:

- *Há um muro de Berlim dentro de mim*
- *A noite cai de alturas impossíveis* (alusão a bombas)
- *O melhor esconderijo, a maior escuridão/ Já não servem de abrigo, já não dão proteção*

Outra sequência enunciativa também faz esse mesmo jogo: *Tudo se divide, todos se separam*, que depois é repetido no meio do solo como *Tudo se divide, tudo se separa* e pode se referir às duas ideias ditas anteriormente. Seguindo a linha de raciocínio de enunciados que dizem as coisas, porém de forma não explícita, acrescentamos o título e também o verso do refrão *Alívio Imediato*, os quais podem se constituir como alusão à morte, não só com a característica de alívio, que é uma das interpretações feitas comumente sobre a morte, mas também devido aos enunciados anteriores *De repente caia* expressando o imediatismo do ato e *Que a noite traga* com esse caráter de marcação de um fim. Outro ponto a respeito do refrão é o fato de ser baseado todo num desejo: seria uma construção de uma posição sujeito no discurso do canto? Possivelmente, ao passo que o “delírio” mencionado também seria aceito como um “alívio” desejado pelo enunciador, o que dá espaço para múltiplas interpretações desse sujeito que deseja e necessita algo de caráter catastrófico para encontrar alívio.

As considerações até agora feitas sobre a canção em questão encontram respaldo em estudos sobre o discurso musical, que, de acordo com Costa, é constituído de uma “melodia que reveste o enunciado [e] tem em nossa sociedade a propriedade de neutralizar os efeitos do ato verbal. Sabemos que dizer algo cantando subtrai o caráter de seriedade de qualquer enunciado e o submete a uma ambiguidade irreduzível” (COSTA, 2011, p. 343). Esse caráter do enunciado que pode estar recoberto por uma camada musical que neutraliza seus desdobramentos foi encontrado em outras composições sob análise e está destacado em cada uma delas. No caso dessa versão de *Alívio Imediato*, destacamos:

- *Que a chuva caia como uma luva/ Um dilúvio, um delírio/ Que a chuva traga/ Alívio Imediato/ Que a noite caia/ De repente caia/ Tão demente quanto um raio/ Que a noite traga/ Alívio imediato*
- *Tudo se divide, todos se separam/ (Duas Alemanhas, duas Coreias)/ Tudo se divide, todos se separam*

Essa neutralização, a primeira vista, manifestada na superfície enunciativa não impede que observemos a prática da *parrhesia*: o sujeito enunciativo que canta se apresenta como crítico que deseja falar o que acontece, e esse ato pode ser um exercício do falar francamente, na medida em que o sujeito que enuncia comenta os conflitos internacionais de uma forma que não deveria ser feito em público à época. O simples ato de falar sobre tais eventos já se constitui em um risco mediante as disputas e suas consequências, logo o sujeito do canto se sujeita a possíveis repreensões. O exercício da *parrhesia* é caracterizador do discurso do rock, principalmente no contexto em que a música foi gravada; a decisão de “falar a verdade” ou falar francamente a respeito do que acontecia tem ascendência sobre o modo como a música será cantada e, nesse caso, foi executada (num ritmo rápido, ainda que a letra tenha uma carga semântica negativa e entonação baixa em certos versos) e recebida (com aversão, com simpatia pela situação descrita, com atenção apenas ao refrão ou a alguma estrofe).

A respeito do sujeito do canto, este estabelece um padrão na voz, só alterado no último refrão, que irá manter uma postura indiferente ao que canta, ainda que não seja o seu sentimento pessoal, pois o enunciativo da música não necessariamente se constitui no mesmo sujeito que o cantor que compôs a letra. Quanto ao sujeito que ouve, este pode ser subjetivado pela crítica velada feita na canção, sendo levado, em um primeiro momento, a sentir o ritmo da música – que também facilita a memorização da letra – e depois precisa se ater à letra para entender as referências e ligações dos enunciados. Mais uma vez, para tanto, ele pode se utilizar da memória discursiva que arquivou registros dos fatos históricos referenciados (bombardeios, Guerra Fria), bem como a lembrança de caráter pessoal, ou seja, como o sujeito recebeu e reagiu a esses fatos e posteriormente a música que os retoma.

Outras formas de alívio

*O melhor esconderijo, a maior escuridão
Já não servem de abrigo, já não dão proteção
Holofotes iluminam a libido e o vírus
O álibi perdido, elo de ligação*

*Não há nada de concreto entre nossos lábios
Só um muro de batom e frases sem fim
É que tudo se divide, todos se separam
Uma república no pampa, com pompa e circunstância
Um muro nos divide, uma grade nos separa*

O melhor esconderijo, a maior escuridão Já não servem de abrigo, já não dão proteção

*A noite cai de alturas clandestinas
Cai o aparelho, o espelho vai ao chão*

*Que a chuva caia como uma luva
Um dilúvio, um delírio
Que a chuva traga alívio imediato
Que a noite caia de repente, caia
Tão demente quanto um raio
Que a noite traga alívio imediato
(solo)*

*Que a chuva caia como uma luva
Um dilúvio, um delírio
Que a chuva traga alívio imediato
Que a noite caia de repente, caia
Tão demente quanto um raio
Que a noite traga alívio imediato
E que os muros e as grades caiam⁵*

Como dito na análise da primeira versão da música, existem vários deslocamentos em relação às gravações posteriores, tanto no campo da letra como no da voz. Nessa composição de 1993, do disco *Filmes de Guerra, Canções de Amor*, temos uma introdução mais prolongada, sendo que o arpejo instrumental permanece na primeira estrofe e mantém o ouvinte na mesma linha de melodia e ritmo. É possível de se notar deslocamento também no fato de o mesmo dispositivo, no caso a partitura, ser usado em um espaço e com técnicas de instrumento diferentes, logo a significação pode ser diferente ou não, conforme as possibilidades diversas de público e de produção.

Em relação às mudanças da letra, destacamos as seguintes versões de estúdio:

- *A Líbia é bombardeada, a libido e o vírus > Holofotes iluminam a libido e o vírus*
- *O poder, o pudor, os lábios e o batom > O alibi perdido, elo de ligação*
- *Há um muro de concreto entre nossos lábios > Não há nada de concreto entre nossos lábios*
- *Há um muro de Berlim dentro de mim > Só um muro de batom e frases sem fim*
- *Tudo se divide, todos se separam > É que tudo se divide, todos se separam*
- *(Duas Alemanhas, duas Coreias) > Uma república no pampa, com pompa e circunstância*
- *Tudo se divide, todos se separam > Um muro nos divide, uma grade nos separa*
- *A noite cai de alturas impossíveis > A noite cai de alturas clandestinas*
- *E quebra o silêncio e parte o coração > Cai o aparelho, o espelho vai ao chão*

⁵ A letra dessa versão acústica foi transcrita pelos autores do trabalho a partir da audição da gravação, pois não foi encontrada em sites de letras de músicas online.

Algumas das frases melhoraram em termos de sintaxe, com um sentido mais completo, como em “Holofotes iluminam a libido e o vírus” e “É que tudo se divide, todos se separam”. Isso talvez se deva às condições de produção que circundavam o acontecimento que foi a execução dessa música.

No campo de referências não existem tantas menções diretas a países envolvidos em guerra, como na primeira versão, apenas “uma república no pampa”, e ainda foram usadas as frases “pessoais” como *Só um muro de batom e frases sem fim* para deixar sutil a referência à república. Esse aspecto, somado ao fato de o ritmo e a melodia serem calmos e compassados durante a música inteira, pode fazer a música ter um caráter mais de mensagem que de denúncia ou crítica. É uma letra também baseada no desejo – *Que* a chuva caia; *Que* os muros e as grades caiam, como a primeira composição. Dessa forma, o importante é notar como a carga de crítica acontece de uma forma bastante diferente e que isso se deve tanto à singularidade inerente aos enunciados possíveis como a possibilidade de transformação que acontece em contextos diferenciados.

Mesmo com essas singularidades, aspectos familiares são facilmente identificados nessas condições de produção e de emissão diferentes, a exemplo, a melodia que continua a mesma e os versos do refrão; ainda se tem também o verso *Cai o aparelho, o espelho vai ao chão* que pode remeter diretamente ao verso *Nesse espelho quebrado por alguém que partiu* da versão de estúdio. Quanto aos elementos que ajudam na memorização, existe uma breve suspensão ao entrar no refrão, e o efeito dessa suspensão é o de preparação para a repetição dos versos, assim como o de um acorde específico para a entrada no refrão ou retorno à estrofe; a mesma letra será cantada mais uma vez e pode ser ouvida com mais atenção nessa repetição ou mesmo seu sentido será fixado.

Outros aspectos a serem observados sobre essa versão de *Alívio Imediato* dizem respeito à constituição do sujeito. Observamos que no enunciado *Um muro nos divide, uma grade nos separa* ocorre o uso da 1ª pessoa do plural, cujo efeito inclui o sujeito do discurso do canto naquilo que foi “dividido” e “separado”. Tal efeito dá visibilidade a uma memória individual de uma experiência vivida, pela qual esse sujeito foi subjetivado, ao mesmo tempo em que entrecruza uma memória discursiva pela alusão a “muros” e “grades”, cujo campo semântico recobre e rememora acontecimentos históricos de divisão, tais como: muro de Berlim, sistemas capitalista e

socialista, separações de países, de sistemas políticos, de alianças em uma guerra, de comunidades devido à divergência de opiniões.

Do ponto de vista da interlocução que se deseja estabelecer (e é preciso pontuar que o processo de subjetivação aqui analisado também recai sobre o ouvinte, os fãs da banda entre outros), a retomada dessa memória discursiva, que mescla o individual com o social, pode evocar tais eventos, de tal sorte que o público pode relacionar todo o restante da letra com algumas dessas situações históricas ou situações pessoais semelhantes.

Vejam outras sequências enunciativas dessa canção:

*O melhor esconderijo, a maior escuridão
Já não servem de abrigo, já não dão proteção
Holofotes que iluminam a libido e o vírus
O poder, o pudor, os lábios e o batom*

*Há um muro de concreto entre nossos lábios
Há um muro de Berlim dentro de mim
Tudo se divide, todos se separam
A diferença é o que temos em comum*

*Que a chuva caia como uma luva
Um dilúvio, um delírio
Que a chuva traga alívio imediato
Que a noite caia de repente, caia
Tão demente quanto um raio
Que a noite traga alívio imediato*

*Não há nada de concreto entre nossos lábios
Só um muro de batom e frases sem fim
Holofotes nos meus olhos cegam mais do que iluminam
Nem caiu a ficha e já caiu a ligação*

*Que a chuva caia como uma luva
Um dilúvio, um delírio
Que a chuva traga alívio imediato
Que a noite caia de repente, caia
Tão demente quanto um raio
Que a noite traga alívio imediato*

(solo)

*Que a chuva caia como uma luva
Um dilúvio, um delírio
Que a chuva traga alívio imediato
Que a noite caia de repente, caia
Tão demente quanto um raio
Que a noite traga alívio imediato*

(solo final)⁶

Essa é a versão mais recente da música, incluída no disco *Novos Horizontes* (2007), e não é arriscado dizer que vários pontos do caráter de protesto e de denúncia sobre divisões e ameaças se perderam. Por meio das possibilidades de recepção, ela pode ser considerada como uma composição que é um discurso a produzir o sentido que esteve presente nos discursos anteriores, mas agora se faz de forma amenizada pelos dispositivos, instrumentos e voz, e pelo espaço. Em relação às técnicas, temos o início com piano e a inserção da gaita para os solos, além de instrumentos aprimorados para o ambiente de show acústico. Ainda sendo uma versão acústica, o ritmo tem um andamento mais rápido que a outra versão acústica.

A (re)formulação dos enunciados e a produção de sentido se diferem pela colocação da voz, que não é a mesma apresentada nas versões anteriores. Parecem bastante claras as condições de produção diferentes, mesmo com a volta da menção à Berlim, que havia sido suprimida no acústico anterior, o que é um acionamento da memória discursiva tanto das outras versões como do fato histórico propriamente dito. Os enunciados que não haviam aparecido ainda nas versões anteriores são:

- *A diferença é o que temos em comum*
- *Holofotes nos meus olhos cegam mais do que iluminam*
- *Nem caiu a ficha e já caiu a ligação*

Tais sequências enunciativas parecem ter uma força notável nessa versão. Se pensarmos em termos de deslocamentos de sentido, é possível analisar que o objetivo central da crítica aqui já não são mais as guerras e divisões, mas talvez o sensacionalismo midiático remetido por “holofotes” que cegam ou mesmo a superexposição de artistas, ocorrida com algumas das bandas mencionadas no tópico da história do BRock. São suposições que podem vir a se confirmar conforme o ponto de vista ideológico adotado na hora da leitura da letra.

Diante dos aspectos expostos sobre *Alívio Imediato*, a ideia de acontecimento, conforme exposta por Foucault (1972), é um importante ponto nas execuções da música ao longo do tempo, no sentido de que “é preciso estar pronto para acolher cada momento do discurso em sua irrupção de acontecimentos, nessa pontualidade em que aparece e nessa dispersão temporal que lhe permite ser repetido, sabido, esquecido,

⁶ Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/engenheiros-do-hawaii/alivio-imediate-acustico.html>. Acesso em 5/10/17.

transformado, apagado” (FOUCAULT, 1972, p. 28). Logo, é característica do enunciado essa elasticidade em se repetir, ainda que com sentidos diferentes, que é o que acontece nessas mudanças da letra dessa composição. Ainda de acordo com Foucault, uma vez restituída ao enunciado sua “singularidade”, “um enunciado é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente” (p. 31). Assim, é possível que, em relação ao nosso objeto de análise, determinada forma de enunciação e não outra possa ocorrer, tendo em vista as condições de possibilidades enunciativas.

Que discurso do rock é esse – Considerações finais

O objetivo deste artigo, desde a retomada do aparato teórico até a prática de análise das músicas, foi observar como se efetivam os processos de subjetivação presentes nas versões em estúdio e na forma acústica das composições dos Engenheiros do Hawaii, possivelmente daí extraíndo-se alguns aspectos inerentes à execução e à produção musical que também são passíveis de um estudo pelo viés da Análise do Discurso. Mediante as várias considerações feitas em cada análise e em cada música em particular, bem como a descrição de acontecimentos do discurso, que “coloca uma outra questão bem diferente: como apareceu um determinado enunciado, e não outro em seu lugar” (FOUCAULT, 2008, p. 30), podemos traçar algumas considerações gerais sobre o discurso do rock instituído por meio das canções escolhidas.

Um dos primeiros aspectos do gênero rock, especificamente dos anos 1980, é a presença da ironia. Conforme Guerreiro (1994), a ironia seria o grande trunfo do discurso rocker, pois essa prática de enunciação do contrário ao que se deseja dizer é o que faz a crítica ter ainda mais ressonância. Muitos grupos e bandas tornaram-se ícones da música dessa época por meio desse ato irônico direcionado aos mandatários da sociedade ou mesmo à sociedade em geral, numa expressão de indignação que foi muito adotada pelo público jovem que se identificava com tais artistas. Especificamente nas composições analisadas, talvez Alívio Imediato e Toda Forma de Poder sejam as que mais expressam esse ponto, cada uma a seu modo, sendo a primeira com uma letra mais velada e a segunda com um possível objetivo de satirizar os que eram alvos das críticas ali expressas.

Aliada ao conceito de ironia, podemos identificar a característica de mascarar certos dizeres com a música, no intuito de se conseguir dizer o que queria naquele

contexto de 1980 e também atingir esse efeito de falar o contrário do que realmente se quer. De acordo com Costa (2011), “a melodia que reveste o enunciado tem em nossa sociedade a propriedade de neutralizar os efeitos do ato verbal. Sabemos que dizer algo cantando subtrai o caráter de seriedade de qualquer enunciado e o submete a uma ambiguidade irredutível” (p. 343). Para exemplo desse exercício de revestimento, encontramos os seguintes enunciados nas análises apresentadas:

- *Que a chuva caia como uma luva/ Um dilúvio, um delírio/ Que a chuva traga/ Alívio Imediato/ Que a noite caia/ De repente caia/ Tão demente quanto um raio/ Que a noite traga/ Alívio Imediato*
- *Tudo se divide, todos se separam/ (Duas Alemanhas, duas Coreias)/ Tudo se divide, todos se separam*
- *Holofotes iluminam a libido e o vírus*
- *A noite cai de alturas clandestinas*

No que diz respeito ainda ao lado musical, outra característica bastante presente é a questão das técnicas que facilitam a memorização da letra e/ou melodia. O rock tem, possivelmente, como característica mais marcante a batida rítmica, sendo o segundo e o quarto tempos acentuados, conforme dito por Mugnaini Jr. (2007); esse tal compasso quaternário já era usado no jazz de 1920 e foi batizado pelos americanos de “beat”, palavra da qual surgiram uma porção de definições para ritmos, encontrados em teclados, por exemplo, e que definem como os tempos podem se distribuir no compasso (8beat, 16beat pop). Dessa forma, os pontos identificados nas músicas como catalisadores para a memorização possuem fundamentação e podem se provar eficientes em seu papel. Isso estabelece uma ponte com a questão das familiaridades, conforme Boulez (1980), discutida no tópico Subjetividade e canto.

Já em relação ao conteúdo das letras em específico, foi possível identificar em vários momentos o exercício da *parrhesia*, posto que o sujeito do discurso rocker é instigado a falar a verdade, ainda que esta seja enunciada em um campo de risco.

Vale pontuar que a análise não abarcou toda a enunciação rocker dos anos 1980, menos ainda o momento histórico e cronológico no qual se desenvolveu o BRock, contudo, por intermédio dos recortes enunciativos, foi possível compreender algumas formas materiais de constituição do sujeito, bem como o processo de subjetivação advindo da música.

Foi possível perceber, também, desdobramentos quanto às diferentes versões de produção. Salvo poucas exceções, as músicas em versão acústica se constituem

como subjetivadoras de forma mais intimista, com uma técnica instrumental mais aprofundada e mesmo com instrumentos diferenciados.

A constituição de sujeitos e respectivas subjetivações no campo da música roqueira não param por aí, mesmo porque outros aspectos do estudo do discurso pautados na teoria de Michel Foucault são possíveis no que diz respeito ao discurso literomusical. Com um olhar atento para essas manifestações específicas de um poder que forma identidades foi possível apontar esse elemento das regras de formação de um discurso que pode vir a se tornar novamente, se já não o é, parte fortemente relevante da esfera de comunicação social.

REFERÊNCIAS

COSTA, N. B. **Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro**. Curitiba: Appris, 2011.

DAPIEVE, A. (1995). **BRock: o Rock brasileiro dos anos 80**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996 (Coleção Ouvido Musical).

FOUCAULT, M. **A Arqueologia do Saber**. 7.ed., Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1972.

_____. **Ditos e Escritos III – Estética, Literatura, Música e Cinema**. Organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta. 2.ed., Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2009.

GUERREIRO, G. **Retratos de uma tribo urbana: rock brasileiro**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

KHALIL, L. M. G. **Adaptações musicais e deslocamentos: um exercício de análise do discurso em diálogo com Michel Foucault**. EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação, Ilhéus, n.4, p. 48-59, jun.2013.

MACHADO, R. **Por uma Genealogia do Poder**. In: FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. Graal, Rio de Janeiro, 2006.

MANSANO, S. R. V. **Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade**. Revista de Psicologia da UNESP, Assis, n. 2, p. 110-117, 2009. Disponível em: <www2.assis.unesp.br/revpsico/index.php/revista/article/viewFile/139/172>. Acesso em 07/07/16.

MUGNAINI JR., A. **Breve história do Rock**. São Paulo: Claridade, 2007. (Coleção Saber de Tudo).

SOUZA, A. M. A. **Cultura rock e arte de massa**. Rio de Janeiro: Diadorim Ltda., 1995.

SOUZA, P. **Sobre o discurso e o sujeito na voz**. Revista Línguas e Instrumentos Linguísticos, Campinas, n.34, p. 199-211, 2014. Disponível em: <www.revistalinguas.com/edicao34/artigo10.pdf>. Acesso em 07/07/16.

ZANUTTO, F. **Discurso, resistência e identidade: o rock brasileiro dos anos 1980**. Tese de doutorado. Unesp/CAR, 2010, 396 pp. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=187360>. Acesso em: 27/10/2017.

Como referenciar este artigo

NAVARRO, Pedro; ZANUTTO, Flávia; JORDÃO, Ingrid Francine Lívero. Um alívio, um dilúvio, um delírio: o processo de subjetivação nas canções de estúdio e acústicas do *Engenheiros do Hawaii*. **revista Linguagem**, São Carlos, v.29, n.1, p. 45-68, jul./dez. 2018. ISSN: 1983-6988.

Submetido em: 05/03/2018.

Aprovado em: 10/10/2018.