

LALÍNGUA, GESTO E CANÇÕES DE RESISTÊNCIA: TATUAGENS MUSICAIS NO CORPO DA CULTURA

Renata Mattos Avril¹

RESUMO

Como *lalíngua* pode se dar a ouvir no gesto do autor que cria com a voz, cunhando, assim, uma assinatura sonoro-musical? E como, ainda, ela pode participar da criação na cultura, no corpo da Cultura, de espaços de memória em que a resistência nos é contada e cantada por canções que se inscrevem quase como tatuagens musicais? A proposta deste ensaio é abrir uma reflexão em torno dessas duas amplas questões.

PALAVRAS-CHAVE: *Lalíngua*. Voz. Gesto. Canção. Cultura.

¹ Psicanalista, musicista amadora. Possui Pós-doutorado pela Université Côte d'Azur (França) e Doutorado em Pesquisa e Clínica em Psicanálise pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Investiga, sobretudo, a articulação entre psicanálise e música a partir do objeto voz. Telefone: +33 605668117. E-mail: renatamattosavril@yahoo.fr ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-8961-9840>

Onde houve língua e vida comunitária, houve canção. Enquanto houver seres falantes, haverá cancionistas convertendo suas falas em canto.
Luiz Tatit

Mas sei
Que uma dor assim pungente
Não há de ser inutilmente
A esperança
Dança, na corda bamba de sombrinha
E em cada passo dessa linha
Pode se machucar

Azar
A esperança equilibrista
Sabe que o show de todo artista
Tem que continuar
Aldir Blanc, João Bosco

É na cultura que temos o livro de história oficial do Brasil. Nossos livros de história foram os discos. Se você quiser conhecer o Rio de Janeiro dos anos 70, você precisa escutar o samba dos anos 70. Eles vão te contar, nas camadas da poesia, o modo de se viver nos morros e nas favelas cariocas. Você vai ter outra perspectiva além do que a gente chama de história oficial.
Emicida

Este breve ensaio traz questões que me trabalham há muito anos e que alinhavo aqui de forma livre e aberta tendo como fio condutor o ponto de convergência entre elas, que escuto como modulações em torno da imaterialidade da voz e da invocação.

A princípio, o encontro entre as duas temáticas que abordarei aqui não me era evidente. Por um lado, havia a confluência entre *lalíngua*, gesto, estilo e a proposta de uma assinatura sonoro-musical como efeito dos três primeiros. Em paralelo, havia a ideia de pensar como o corpo se faz presente na criação, a partir das ressonâncias de *lalíngua*, de canções que marcam um momento, se tornando um espaço de memória e de transmissão de vozes de resistência no campo social, o que me levou a pensar tais canções como tatuagens musicais no corpo da Cultura.

Porém, não seria justamente com a escrita de uma assinatura sonoro-musical que se tornaria possível imprimir na cultura uma tatuagem, uma marca indelével e com voz?

Para além do significado ou do sentido figurativo que podem veicular o que estou aqui chamando “canções de resistência”, o que chama a atenção é como a arte musical atrelada à palavra, pelas letras das canções, se coloca à disposição da cultura para indicar, transmitir, invocar e cunhar novas possibilidades de amarrações

coletivas, políticas e sociais. Especialmente quando há uma ameaça à circulação da palavra e à coexistência das diferenças.

Resistir, nesses casos, é igualmente insistir na dimensão humanizante da voz e do vínculo entre *falasser* e Outro. É poder se valer da força de *lalíngua* para quebrar sentidos mortíferos e recolocar em movimento a pulsão na direção de um jamais ouvido. É poder ler as tatuagens musicais nos corpos das cidades, dos sujeitos, da Cultura e da História para não nos esquecermos que entramos na linguagem pela invocação do Outro para nos tornarmos *falasseres*, e não por uma injunção mortífera para nos calarmos e nos apagarmos numa silenciosa alienação.

O *falasser* se constituiu para falar e para fazer da sua fala – com tudo o que a sustenta – um canto.

LALÍNGUA, GESTO E A ESCRITA POSSÍVEL DE UMA ASSINATURA SONORO-MUSICAL

Quando nova, ou melhor, desde bem nova, costumo brincar com certas palavras que me tocam profundamente por suas sonoridades. É o que sempre chamei de “palavras-sobremesas”, de tanto que gosto de saboreá-las, palavras que derretem na boca, que estalam na língua, que esbarram, certamente, em *lalíngua*, nas marcas da *lalíngua* materna em meu corpo. Mesmo quando são palavras de idiomas estrangeiros. Palavras que, para além de seus sentidos os significados, ressoam em mim, me “capturam”, de alguma forma, deixando marcas – ou, talvez, apontando marcas deixadas quando do encontro com a linguagem. Marcas que cada um de nós tem em seu repertório assemântico.

Foi assim que, por volta dos 5 anos, fiquei absolutamente encantada com uma frase escutada ao lado do meu avô num documentário que passava na televisão: “*la diversité de la musique*”. Frase com uma outra musicalidade, embora com palavras próximas ao português, que me permitiram entendê-la enquanto eu me escutava repeti-la em voz alta, fazendo com que meus ouvidos a degustassem e descobrissem outras sonoridades na minha voz de criança.

Pouco tempo depois, ouvindo uma música, “*Every little thing she does is magic*” do grupo inglês The Police, foi “*umbrella*” que me saltou aos ouvidos. E demorei algum tempo para descobrir e saber o que essa palavra-sobremesa queria dizer. Pouco importava. O ponto em comum entre a frase acima citada e essa palavra escutada em uma canção era um certo deleite – um certo gozo sonoro, se preferirmos nos referir à

psicanálise lacaniana – que aparecia nesses momentos em que eu brincava e repetia inúmeras vezes essas palavras estrangeiras. Estranhas e, no entanto, familiares. Como acontecia, no sentido inverso, com os jogos com palavras de minha língua natal, que, de tanto com elas jogar e dizê-las em voz alta, o que era a princípio familiar, se tornava estranho, sem sentido.

Curioso como, muitos anos mais tarde, acabei me dedicando a pesquisas acadêmicas que escutam a diversidade da música, mais ainda, da musicalidade estruturante dos sujeitos, e como a palavra “guarda-chuva” se fez presente como imagem que aparece em diferentes momentos da minha tese de doutoramento (que acabou me levando à França para um estágio de um ano, e onde mais tarde fui residir). O corpo como guarda-chuva da linguagem e de *lalíngua*, que delas protege o *falasser* e que algo delas retém e guarda para e em si. Curioso também como, já há alguns anos, penso e vivo prioritariamente no idioma francês. Exceto quando me dirijo a meus filhos, com quem falo no “bom e velho” português brasileiro. Mesmo tendo escolhido morar em país estrangeiro, minha escolha na transmissão de *lalíngua* é a materna. Talvez porque transmitidos sempre a linguagem que, singularmente, ouvimos e recebemos, linguagem pela qual nos foi possível nos constituir. E que continuamos a carregar e a transmitir mesmo quando falamos outra língua, musicando-a com nosso sotaque, por melhor e com mais fluidez que possamos “dominá-la”.

O que me faz lembrar o que Céline Masson (2014, p. 86) diz a esse respeito, indicando que “o sotaque é uma espécie de sintoma na língua que faz escutar o cantado da língua”, ao que ela acrescenta que o sotaque “é a melodia adicionada à língua adquirida”, que seria, ainda, “um efeito de *lalíngua*” (*Ibid*, p. 89). Porém, a autora dá um passo além apontando que em cada um de nós há sotaques que dizem de nossa condição de estrangeiros na linguagem: “Nós todos temos sotaques já que somos todos habitados pelo alhures e é com isso que falamos nossa língua” (*Ibid*, p. 92).

Nesse sentido, os efeitos de canto de *lalíngua* marcam o *falasser* de tal forma que ele poderá cunhar na Cultura expressões *lalinguajeiras* pela via da arte, permitindo uma escrita possível com os restos ouvidos e inscritos de *lalíngua*. É o efeito *lalinguajeiro* das canções de resistências que me interessa aqui.

Há algo de determinante em nossa entrada na linguagem, que faz um corte no contínuo e inaugura um impossível de tudo dizer – e em todas as línguas –, abrindo espaços para os possíveis a inventar ao longo da vida com restos e cacós sonoros.

Determinante, mas não determinista. Algo que define uma estrutura. Um ponto de mistério que será para sempre misterioso e que, entretanto, nos inspirará, nos dará ar, para criarmos a partir do nosso corpo, com nossos gestos, um estilo singular que, por ser escrita e voz, pode ser lido e ouvido.

Falamos. Antes de falar, choramos, gritamos, balbuciamos. Antes, ainda, ouvimos. Ainda antes, somos tocados em nosso corpo em constituição por ondas sonoras que atravessam o espaço líquido que nos envolve, protege e nutre. Somos esperados e desejados. Ou não somos esperados e desejados. Posições que farão toda diferença em como a linguagem nos chegará e poderá ser transmitida.

Bem antes de qualquer compreensão do sentido das palavras e de podermos utilizá-las, compondo frases que tentam dizer de nossos pensamentos e afetos, o não-sentido das palavras se faz presente em nós. Nossos corpos são e estão nele mergulhado. Um não-sentido transmitido em e por *lalíngua*, na Cultura e nas culturas, também a cultura familiar e do entorno da criança que está, aí, se tornando um *falasser*.

A voz do Outro nos chega como sopro na chuva da linguagem que marca nossos corpos, um sopro que ressoa em nós e nos chama a advir à fala e lançar o movimento da pulsão invocante. Dito de outra forma, lançar a voz num campo radicalmente heterogêneo para, no retorno desta, poder tomar uma posição subjetiva, a cada vez. A voz do Outro escreve, portanto, um sopro desejante no *falasser* em vias de se constituir que nele tem como efeito uma brisa, um movimento, um lançar-se a partir da voz que ele perde como objeto. É impossível retornar para um meio líquido, um meio sem a dimensão da necessidade, da demanda. O ar da respiração traz não apenas a via acústica da voz como também a questão do desejo. Do gozo da lalação, que faz corpo, há algo do campo do sonoro e musical que poderá, posteriormente, a partir de um corte e de uma perda, ressoar e convocar criações.

A voz do Outro sempre chama a palavra. Assim, a pulsão invocante escava o corpo, produzindo a fala. E mesmo quando já ascendemos à palavra, não nos despimos de *lalíngua*. Ela nos veste, sem que a vejamos. Por vezes, dela nos servimos ou sentimos seus efeitos de poesia em nós. Há uma escrita que em nós, precocemente, se fez e que ainda se refaz, que se expressa no gesto ou, mesmo, nos sintomas que impedem o gesto. Gesto estético, de criação, não necessariamente artística, mas de um fazer singular em nossas vidas atravessado por uma ética, pelo desejo. Gesto pelo qual o sujeito desaparece, surgindo como escrita do *falasser* a

partir de *lalíngua* e do encontro do corpo com a língua, como esta foi ouvida e incorporada. Um gesto, assim, que aponta para um fazer que indica uma possível escrita a ser lida por seus efeitos.

Nem sempre sabemos ou podemos ler essa escrita inicial que, pelo encontro com a linguagem, se fez e continua se fazendo em nós. Talvez cunhar um estilo passe precisamente por essa leitura e por uma nova escrita, com *lalíngua, de uma possível assinatura sonoro-musical*. Algo que poderemos dar a ouvir ao Outro, que diz de nós sem de todo nos revelar, que faz laço com os outros.

E é importante ressaltar aqui que, para entrarmos no laço social, é preciso fazer uma renúncia de um certo gozo vocal, sonoro, uma renúncia pulsional, que permite um endereçamento da voz e, ainda, compartilhar o campo simbólico com os demais sujeitos.

Ainda assim, sem nos darmos conta, *lalíngua* permanece em nós, talvez mesmo com o “risco” de se fazer audível quando tomamos a fala. Ela está, de alguma maneira, sempre presente, em surdina, quando tomamos a fala. Como se falar fizesse cócegas em *lalíngua*, algo que artistas e poetas bem sabem e, laborando e brincando com a sonoridade da linguagem, roçam deliberadamente esse ponto de contato, desvelando-o e trazendo-o à cena. Cena que põe, igualmente, em primeiro plano a dimensão do inconsciente e do saber-fazer com a voz. O gesto artístico, sobre o qual me deterei aqui, ao lidar com o aquém-além do sentido, jogando com o contorno do simbólico, subverte a dinâmica do compreender, ressaltando a transmissão, a fruição e o gozo.

A proposição de uma assinatura sonoro-musical diria desse ato de bordar, desse modo, uma resposta do *falasser* ao Outro e ao real que alinhava *lalíngua* e linguagem. Ainda, ela articula a voz a partir dos ritmos da presença e da ausência, do sonoro e do inaudito, do contínuo e do descontínuo. O gesto e a criação instauram um tempo.

Antes de adentrar um pouco na questão da temporalidade e do ritmo, trago aqui algumas reflexões de Giorgio Agamben (2006) quanto ao gesto e ao “autor como gesto”. Embora ele aborde diretamente a escrita literária, sobretudo a contemporânea, é possível escutar algo que caracterizaria o gesto mesmo de escrita (de uma obra e de uma posição diante da linguagem). Agamben (2006, p. 77) aponta uma ética deste ato que apareceria na “abertura de um espaço onde o sujeito escritor não cessa de desaparecer”. E é interessante notar aí um traço do autor como ausência.

Deste modo, o autor não se colocaria na escrita, no gesto de criação, como sujeito singular e sim como uma função discursiva, uma função-autor, que localizaria “o autor como instaurador de discursividade” (*Ibid*, p. 80). O que não significa que, com isso, ele possa dar conta de tudo expressar. Há sempre algo que restará não-expresso, a causar. E é justamente aí que Agamben circunscreverá o gesto como “o que resta não-expresso em cada ato expressivo” (*Ibid*, p. 91).

Mais que isso, enquanto ausência e vazio, enquanto algo que não se dá a ler e, acrescento, a ouvir, o gesto tornaria possível a leitura e a escuta, sendo aquele que cria a obra um testemunho e uma garantia desta ausência. Assim, o texto, o obra “não tem outra luz senão aquela que, opaca, irradia do testemunho desta ausência” (*Ibid*, p. 84).

Vazio e ausência que são imprescindíveis na constituição do *falasser* e que fundam tanto a possibilidade de criação quanto da instauração da temporalidade. Os encontros com o real produzem um ritmo, não regular nem tampouco previsível, para o *falasser*, o qual terá como trabalho solitário, ainda que incluindo o Outro, se extrair, circunscrevendo um vazio, e criar uma musicalidade singular face à linguagem e sua posição nela. O real poderia, aqui, ser entendido como um “cantochoão”, um “baixo contínuo”, ou mesmo uma nota inaudível desprovida de qualquer sentido, um puro enigma que não escutamos o tempo todo, embora seja tocado continuamente. Algo como um ruído branco que não se escuta, um ruidosilencioso do qual todas as notas e falas poderão surgir para ser ouvidas.

Esta dimensão de ausência e do silêncio do Outro é crucial para a fundação do *falasser* e para que ele possa relançar o circuito pulsional pela via da invocação posteriormente em sua vida. É somente quando o *falasser* pode escutar o silêncio da voz do Outro que ele pode se posicionar de um modo singular, porém, ligado a esse campo de alteridade. É da subtração do *falasser* no Outro que é produzida uma surdez estrutural à voz incessante do Outro, o que foi conceituado por Jean-Michel Vives (1999-2000, 2009, 2013) como “ponto surdo”. Ponto de nascimento do *falasser* que promove simultaneamente uma extração de gozo e uma circunscrição do desejo.

A voz do Outro, incarnada pela voz materna (aqui entendida como função), faz um enodamento entre dois campos. A voz materna em sua face de continuidade, tal qual a voz da sereia, que veicula uma promessa de gozo e de saber absolutos e que coloca o sujeito totalmente como objeto do desejo e do gozo materno. E a voz paterna

(igualmente tomada como função), que promove o corte e faz instaurar o descontínuo, produzindo silêncios, deslizamentos do sentido e do desejo, tensões e resoluções.

No entanto, nesse duplo chamado da voz materna, do contínuo e do descontínuo, da alienação e da separação, há a transmissão da musicalidade da linguagem que pôde inicialmente ser endereçada ao *falasser* e que o marca com esse aspecto do gozo de *lalíngua*. Porém, quando o corte faz surgir o silêncio, há o surgimento de novos contornos e a exigência de uma resposta do *falasser*. É, portanto, um chamado que faz surgir a voz do *falasser*, ainda que como perda, e que permanece presente como invocação quando falamos, cantamos, fazemos música e toda atividade humana que contorna o vazio do objeto voz.

Isso fica ainda mais evidente quando se trata da criação artística, em que o *falasser* precisa cunhar com os restos de *lalíngua* e a partir dos encontros com o real uma obra que porta e escreve uma assinatura sonoro-musical que, ao mesmo tempo, indica sua presença, seu gesto artístico, mas o apaga enquanto sujeito singular. Ainda, por esse ato, ocorrerá uma subversão na temporalidade cronológica. Pela criação, o *falasser* se faz, no presente, poética do futuro, abrindo possibilidades de um novo sopro, um novo significante que se fará audível na Cultura. Haveria, então, uma função outra da criação em torno da voz que inclua no gesto artístico a possibilidade de marcar o presente como memória a ser dada a ler no futuro?

CANÇÕES DE RESISTÊNCIA E A INSCRIÇÃO DE UM ESPAÇO COLETIVO DE MEMÓRIA TATUADO MUSICALMENTE NA CULTURA

A canção lança e relança a voz, o circuito pulsional da voz, dando alguma materialidade a esse objeto imaterial, fazendo com que a propagação das ondas sonoras no corpo daqueles que a ouvem transmitam uma ressonância, como ondas de uma outra ordem, e um efeito do gesto artístico criado a partir de uma assinatura sonoro-musical. O sujeito que cria, se colocando como função, mesmo que possamos reconhecer algo de seu estilo na obra criada, pode, assim, marcar a Cultura, escrevendo nela uma particularidade de seu tempo.

Uma das diversas funções da canção, que surge sempre de um imbricamento entre melodia e letra, pode ser a de dar um destino à voz quando a fala se encontra num limite, até mesmo sendo ameaçada de se extinguir momentaneamente. Como,

por exemplo, diante do encontro excessivo com o real ou em momentos históricos em que a opressão a determinados grupos e coletividades se apresenta. O canto pode surgir, então, como uma forma de recolocar a palavra em cena a partir de sua filiação em *lalíngua* e na musicalidade da linguagem. A canção em sua força poética, como expressão lalinguajeira em ato. Unindo-se à música instrumental, o canto pode dar voz, literalmente, ao ainda não dito, não ouvido, religando o sujeito à linguagem e ao simbólico.

Cantar permite atravessar o simbólico e tocar o real. A canção – mesmo quando sua letra traz imagens bem precisas, figurativas, e quando ela transmite um discurso – se orienta, com o suporte da melodia, nesta direção. Ela se vale dos significantes para ir além deles, tocando *lalíngua*. Podemos mesmo dizer que a canção, entrelaçando letra e música, se encontra no litoral entre significante e significância, entre a linguagem e seu além, entre a voz acústica e a voz enquanto objeto *a*. Assim, ouvimos acusticamente o embrenhamento da “voz que fala no interior da voz que canta”, citando Luis Tatit (2002, p. 21), e, imaterialmente, a voz que invoca.

É importante ressaltar que a canção pode ser entendida como uma expressão artística “produzida na intersecção da música com a língua”, como defende Tatit (1997, p. 87), que conclui que “valendo-se de leis musicais para sua estabilização sonora, a canção não pode, de outra parte, prescindir do modo de produção da linguagem oral”. Ela difere de outras produções do campo musical, como a música instrumental e a ópera, e também da literatura, como a poesia. Entretanto, seus efeitos podem tanto ser da ordem do musical quanto da palavra, produzindo efeitos poéticos no sentido mais amplo do termo, remetendo ao *poiético*, à invocação a criar. O que diz, igualmente do entrelaçamento entre “forma musical e a força entoativa” (TATIT, 2010, p. 14) que nela se apresenta.

Das inúmeras modalidades de canções, o que destaco aqui são as canções que veiculam uma resistência, um protesto, uma construção de uma via contra a opressão e o sofrimento de um grupo. As canções de resistência atravessam a História e a história da música. Elas se fazem presente dando corpo e voz a um contexto social em que é preciso construir outras formas de enfrentar os imperativos e injunções que visam fazer calar. Elas dão a ouvir o posicionamento não apenas de um, como um lamento em torno da dor ou de uma perda, mas a tomada de posição (e mesmo a chamada ou uma espécie de convocação a se tomar posição) de muitos,

no coletivo. O que faz com que elas possam, *a posteriori*, ser lidas como narradoras, contadoras, da História².

Com isso, certas canções não apenas testemunham o que ocorre num determinado momento, elas buscam atuar e agir por mudanças e deixam traços desse ato no corpo da Cultura, imprimindo, tal qual uma tatuagem musical, um apelo a não se esquecer o que foi vivido em uma época e que, muitas vezes, continua a agir no presente e no futuro. Nesse sentido, tais canções são uma escrita de traços culturais na própria Cultura. Sem, contudo, se querer como verdades absolutas ou imutáveis; elas nos dão a ouvir a imagem de um recorte de uma época, a partir da qual podemos lê-la. Diante delas, somos chamados a abrir olhos e ouvidos para o que, explícita ou veladamente, elas veiculam. Elas estariam, portanto, mais precisamente no campo da transformação do grito em canto, da angústia em abertura e relançamento da voz. Elas respondem ao real cantando que outras marcas são passíveis de existir pela criação artística quando há o risco do Outro se fazer por demais ruidoso, por demais presente, por demais mortífero.

Ao trazer aqui a expressão “tatuagem musical”, destaco a “solidariedade íntima” das pulsões, tal qual proposta por Jacques Lacan (1964/1998, p. 266-267), em especial a pulsão invocante e a pulsão escópica. Tais canções de resistência poderiam colocar em cena a interseção entre voz e olhar, entre o desejo *do* Outro e o desejo *ao* Outro, mobilizando a pulsão num movimento, com o Outro e fazendo laço com o outro, de dar a ouvir e a ver daquilo que impede ou impediria o fazer humano, de se tornar humano, a cada ato.

A psicanalista Ana Maria Medeiros da Costa (2002, p. 56) aborda de maneira preciosa a função da tatuagem, que, dentre outras, introduz uma “produção de traços no real”, assim como inscreve de forma definitiva uma marca que, ao mesmo tempo, coletiviza e singulariza. Mais que isso, trata-se de um traço e de uma escrita no corpo, que chama o outro e o Outro pelo olhar. Nas palavras da psicanalista: “a tatuagem recorta uma espécie de olhar no próprio corpo: o que se tatua é um traço do Outro”, indicando que “é o olhar do Outro que se imprime, que se marca no corpo. Esse é

² Meses depois de ter escrito esta pequena reflexão, me deparei com uma perspectiva que em muito se aproxima desta proposição de canções como “contadoras da História” na fala do artista Emicida, que escolhi colocar como epígrafe neste escrito, em entrevista concedida à Naiara Galarraga Gortázar publicada em 11 de dezembro de 2020 no periódico El País Brasil, disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-12-11/emcida-nossos-livros-de-historia-sao-os-discos.html>, acessado em 15/15/20.

também o princípio da escrita” (*Ibid*, p. 58). Há uma dinâmica que aí se expressa entre uma tentativa de leitura do enigma que o Outro coloca ao *falasser* e o que este pode dar a ver ao Outro, tomando dele algum traço para compor uma escrita.

Avançando na proposição do aspecto de invocação e voz que, pela canção de resistência, poderia se atrelar ao olhar do Outro e à tentativa de “representar o irrepresentável” (*Ibid*, p. 61), podemos dizer que tais canções cunham, pelo gesto do autor, uma marca no campo das expressões culturais, que aqui chamei de corpo da Cultura, que permite uma nova circulação da voz e do olhar como causa de desejo.

As canções de resistência podem, portanto, criar uma barreira e um corte quando a voz do sujeito está ameaçada de ser abafada pelo aspecto mortífero da injunção do Outro incarnada por um outro que oprime, criando, com isso, um silêncio a partir do qual a voz pode ser relançada pela via da invocação vivificante.

Assim, canções de resistência e protesto que ousam cantar “é proibido proibir”, dizendo “sim!” e “não ao não³” (VELOSO, 1968) quando a censura impera no Brasil dos anos de ditadura militar, ou “corpos negros balançando na brisa do sul / Uma estranha fruta pendurada nos choupos⁴” denunciando nos anos 1930 o racismo estrutural nos EUA, ou ainda, atualmente, “Trabalho escravo não existe / Desmatamento não existe / Homofobia não existe / Extermínio não existe / Mula sem cabeça demônio dragão / O real resiste⁵”, bem como tantas incontáveis outras, uma vez criadas não podem ser apagadas. Elas ficam no corpo da Cultura como tatuagens musicais, intervindo esteticamente na sociedade, na história e na política, podendo mesmo criar paradigmas culturais que se tornam referência na memória e, simultaneamente, na construção de futuros, evidenciando uma função utópica de sua força.

³ “É proibido proibir”, canção de Caetano Veloso (1968), cuja apresentação junto com o grupo Os Mutantes em 15 de setembro de 1968 no Festival Internacional da Canção, realizado naquele ano no teatro TUCA da PUC-SP, ganhou um discurso que reflete as tensões da época e uma clara invocação à juventude para se posicionar diante da repressão e violência do regime político.

⁴ “*Strange fruit*”, poema do autor e compositor estadunidense com origem judia russa Abel Meeropol – originalmente publicado em 1937 com o nome de “*Bitter fruit*” sob o pseudônimo Lewis Allan na revista *The New York Teacher* e no jornal *The New Masses* – escrito sob o impacto do linchamento público, seguido do enfocamento, de Thomas Shipp e Abe Smith, homens negros sob o olhar de homens e mulheres brancas, em Indiana. O poema foi em seguida transformado em canção pelo autor, sendo cantado por Billie Holiday em 1939 no Cafe Society, primeiro club de jazz de Nova Iorque que não praticava a segregação racial, e por ela gravado no mesmo ano pela Commodore Records (Cf. LYNSKEY, 2011).

⁵ “O real resiste”, canção de Arnaldo Antunes gravada em julho de 2019 e lançada como vídeo pelo autor em 8 de novembro de 2019, pertencente ao álbum de nome homônimo publicado no ano de 2020. Vídeo dirigido por Fred Siewerdt disponível em https://www.youtube.com/watch?v=wxPd-rpEhc&ab_channel=ArnaldoAntunes.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. “L'auteur comme geste”. In: *Profanations*. Paris: Édition Payot & Rivages, 2006, p. 77-93.
- COSTA, A. M. M. “Se fazer' tatuar: traço e escrita das bordas corporais”. In: *Estilos da clínica*, 2002, vol. II, no. 12. São Paulo: USP, 2002, p. 56-63.
- LACAN, J. (1964) *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LYNSKEY, D. “Strange Fruit: the first great protest song”, In: *The Guardian*, 16 de fevereiro de 2011. Disponível em <https://www.theguardian.com/music/2011/feb/16/protest-songs-billie-holiday-strange-fruit>. Consultado em 04/01/2020.
- MASSON, C. “L'accent , une langue qui résiste”. In: *Cliniques Méditerranéennes* 2014/2 n° 90. Toulouse, Erès, 2014, p. 85-94.
- TATIT, Luiz. 1997. *Musicando a Semiótica*. São Paulo: Annablume/FAPESP.
- TATIT, Luiz. 2002. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP.
- TATIT, Luiz. 2007. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Editora Escuta, 3. ed.
- TATIT, Luiz. 2010. A canção e as oscilações tensivas. *Estudos semióticos*, vol. 6, n. 2, p. 14—21. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49266>. Consultado em 01/10/2020.
- VELOSO, C. “É proibido proibir”. In: *É proibido proibir / Ambiente de festival*. Álbum editado por Philips em 1968.
- VIVES, J.-M., “A l'entour de la pulsion invocante”. In: *Les destins de la pulsion de mort – une lecture de “Au-delà du principe de plaisir” du “Séminaire VII: l'éthique de la psychanalyse”, Séminaire de psychanalyse 1999-2000*. Nice, Association d'Etudes de Freud et de Lacan, 1999-2000, p. 143-150.
- VIVES, J.-M. Para introduzir a questão da pulsão invocante. In: *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, São Paulo, v. 12, n. 2, 2009.
- VIVES, J.-M., « Comment la voix vient-elle aux enfants ? ». In: *Enfance et Psy*, n° 58, *La voix et l'enfant*. Toulouse, Eres, 2013, p. 40-50.

LALANGUE, GESTURE AND RESISTANCE SONGS: MUSICAL TATTOOS IN THE BODY OF THE CULTURE

ABSTRACT

How can *lalangue* be listened to in the gesture of the author who creates with the voice, inventing, so, a sound-musical signature? And how can it, still, participates to the creation in the culture, in the body of the Culture, of spaces of memory where the resistance is told and sung by songs that are inscribed almost like musical tattoos? The proposition of this essay is to open a reflection on these two broad questions.

KEYWORDS: *Lalangue*. Voice. Song. Culture.

LALANGUE, GESTE ET CHANSONS DE RÉSISTANCE: TATOUAGES MUSICALES DANS LE CORPS DE LA CULTURE

RÉSUMÉ

Comment *lalangue* peut se faire entendre dans le geste de l'auteur qui crée avec la voix, en inventant ainsi une signature sonore-musicale? Et comment, en plus, elle peut participer à la création dans la culture, dans le corps de la Culture, des espaces de mémoire où la résistance nous est racontée et chantée à partir de chansons qui s'inscrivent presque comme des tatouages musicaux ? Cet essai se propose à ouvrir une réflexion autour de ces deux amples questions.

MOTS-CLÉS: *Lalangue*. Voice. Song. Culture

RECEBIDO EM 25/04/2021

APROVADO EM 20/09/2021

© 2020 Psicanálise & Barroco em revista

<http://www.seer.unirio.br/index.php/psicanalise-barroco/index>

revista@psicanaliseebarroco.pro.br

Departamento de Fundamentos da Educação – DFE/UNIRIO