



1420 - Trabalho Completo - XII ANPEd-SUL (2018)
Eixo Temático 19 - Educação e Arte

EDUCAÇÃO COMO ETHOS E PRÁTICAS DE SILÊNCIO: a canção como superfície.
Simone Nogueira Rasslan - UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Agência e/ou Instituição Financiadora: Capes

EDUCAÇÃO COMO ETHOS E PRÁTICAS DE SILÊNCIO: a canção como superfície.

Resumo: Este texto deseja pensar a potencialidade educativa do silêncio e da escuta como forma de conhecimento *ethopoético*, por meio da música popular brasileira. Para tanto, recorreremos especialmente à produção de Michel Foucault em seus últimos trabalhos e à música de Paulinho da Viola intitulada *Para ver as meninas* (1971). Trabalhamos com a hipótese de que as canções podem renovar nosso olhar para a área da educação desde sua dimensão *ethopoética*, produzindo outras e novas problematizações.

Palavras-chave: Educação. Práticas de silêncio. Ethopoética. Canção.

EDUCAÇÃO COMO ETHOS E PRÁTICAS DE SILÊNCIO: a canção como superfície.

*Porque hoje eu vou fazer
Ao meu jeito eu vou fazer
um samba sobre o infinito*

(Paulinho da Viola, 1971)

Resumo

Este texto deseja pensar a potencialidade educativa do silêncio e da escuta como forma de conhecimento *ethopoético*, por meio da música popular brasileira. Para tanto, recorreremos especialmente à produção de Michel Foucault em seus últimos trabalhos e à música de Paulinho da Viola intitulada *Para ver as meninas* (1971). Trabalhamos com a hipótese de que as canções podem renovar nosso olhar para a área da educação desde sua dimensão *ethopoética*, produzindo outras e novas problematizações.

Palavras-chave: Educação. Práticas de silêncio. Ethopoética. Canção.

Silêncios na linguagem e na educação.

O que pode a canção quando canta práticas de silêncio? Que potência teria para a área da educação? Este trabalho tem a intenção de problematizar a educação ao colocar lado a lado escuta, canção (aquela que canta o silêncio) e conhecimento *ethopoético*, que produz mudança no sujeito, sendo assim gesto basilar da educação. A criação deste texto tem especial inspiração em Paulinho da Viola e Michel Foucault.

Quantos silêncios a linguagem pode abraçar? O que escuta, ao que renuncia, o que interdita, o que devaneia, o que cria? “Há silêncios cúmplices, silêncios desaprovadores, silêncios ameaçadores, silêncios repousantes, e o silêncio das coisas materiais participa de todos esses silêncios. Uma vez mais, a característica dos silêncios é estar sempre numa relação essencial com a fala, com a ‘prosa do mundo’” (LAPOUJADE, 2014, p.152). Estudá-lo já é tagarelar. Há humor em deixá-lo falar. É inevitavelmente de dentro da linguagem que nasce este estudo, desejando casar o silêncio com o ato de escutar, na condição de “presença”, de relação.

Música é linguagem e o tema do silêncio, espalhado sob várias formas – como fala, como escrito –, nela também se faz ouvir: em sua melodia, harmonia, ritmos e nas letras das canções. Assim, este texto potencializa-se ao problematizar a educação dentro do território da linguagem (que abrange a fala e o gesto em práticas de silêncio) – ainda mais quando leva em consideração o atual quadro político-educacional. Está em discussão no País um projeto de lei “contra o abuso da liberdade de ensinar”[1]. Pretende-se com ele que a fala dos professores seja neutra; ou melhor, que a educação exerça o que seus mentores chamam de “neutralidade”, provocando estados de coerção e vigilância constante (no meu entender, limitando a possibilidade de criação entre os sujeitos da educação), por meio do silenciamento da voz direta do professor. A suposição é a de que o professor poderia aproveitar-se da audiência cativa dos alunos, para promover o aliciamento em relação a ideias, opiniões, preferências religiosas, ideológicas e morais.

Que relações estabelecer entre tantos modos de pensar o ato educativo – que ora aponta para a inventividade da conversa com o outro, a celebração da escuta, ora agita-se diante do perigo da palavra do mestre e pede o silêncio, o controle, a proibição da fala? Talvez Machado de Assis possa ajudar a arrematar o que quero dizer sobre a relação com a ética do silêncio e da palavra, que está inevitavelmente em prática na educação.

Para tanto, lembro aqui o *Conto de escola* [2]: nele, o autor relata o que se passa em aula, numa segunda-feira de maio de 1840, com o menino Pilar. Nesse dia, o colega Raimundo, filho do professor, solicita amedrontado a ajuda sorradeira de Pilar, recebendo disfarçadamente como pagamento uma moeda de prata. Mas o colega Curvelo, mais velho, “dá com a língua nos dentes”. Eis que o chão estremece. Ouve-se a voz de trovão do professor: “Pilar!” Como se não bastasse a dor da palmatória, havia mais: a humilhação, diante de todos. Certamente as mãos inchadas doíam menos do que as palavras do preceptor. No outro dia, ao tomar o caminho da escola, Pilar passa por um batalhão de soldados, marchando ao som do tambor. Não teve dúvida: foi marchar também! Talvez, para Pilar, fazer música acompanhando o tambor fosse bem mais agradável do que a sala de aula. Raimundo ensina o que é a corrupção; e Curvelo, a delação. Ficamos com a atualidade da escrita de Machado de Assis, em que se cruzam a música, a dor, a antiguidade dos atos de diminuição do outro.

A convocação do silêncio, na escola, parece-me falar de um paradoxo: deseja-se cansativamente “calar as bocas”, mas pede-se silêncio aos gritos[3]. Por outro lado, multiplicam-se, sob diferentes formas, as mais variadas enunciações sobre o silêncio: nos ditados populares, nas frases de efeito, nos provérbios, produções filosóficas, música, poesia e literatura. Quando se ouve, por exemplo, que “falar e? prata, calar e? ouro”, sugere-se que calar muito diz. Então calar seria dizer mais? Ou posso pensar o gesto de calar como espaço do silêncio, a potência do talvez?

O ouro de “calar”, ou o ouro do silêncio – podemos supor – teria a ver com a saudável assimetria, a irreciprocidade criativa, a distância necessária, produzindo um *perigoso talvez* nas relações de amizade (não só nelas, mas nas de mestre e discípulo, por exemplo). Ortega, escrevendo sobre Derrida e o tema filosófico da amizade, lembra que

Ele [Nietzsche] é o primeiro de um gênero de futuros filósofos, filósofos *doperigoso talvez*, capazes de romper com este cânone greco-cristão e democrático da amizade. Esses novos filósofos seriam capazes de “renunciar ao mau gosto de pretender concordar com o que pensa a maioria”, ou de acreditar em um “bem comum”, o que ele denomina de “gosto democrático”. Uma nova noção de amizade iria contra o ideal clássico (aristotélico-ciceroniano) da amizade, entendida como “igualdade e concordância”, pois, no amigo, não devemos procurar uma adesão incondicional, mas uma incitação, um desafio para nos transformarmos (ORTEGA, 2009, p.80).

A noção de irreciprocidade vai na contramão da “igualdade e concordância”, e choca-se com outra frase também do domínio popular: “quem cala consente”. Então, se calar é ouro e quem cala consente, por que interessa calar ou consentir? Foucault diria algo como: a verdade é deste tempo, a verdade é deste mundo. Nem tudo pode ser dito, pois que “não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (FOUCAULT, 2012, p. 9). E, ainda: existem múltiplos modos de dizer e de não dizer, não restritos a uma polarização simplista.

Não se deve fazer divisão binária entre o que se diz e o que não se diz; é preciso tentar determinar as diferentes maneiras de não dizer, como são distribuídos os que podem e os que não podem falar, que tipo de discurso é autorizado ou que forma de discricção é exigida a uns e outros. Não existe um só, mas muitos silêncios e são parte integrante das estratégias que apoiam e atravessam os discursos (FOUCAULT, 1988, p. 30).

Seguem os ditos: “boca calada e? ouro”, “em boca calada não entra mosca” ou “em pouco muito se diz”. Paira nessas enunciações a ideia positiva do silêncio, como se morasse no silêncio a profundidade da sabedoria, mesmo que lá no fundo durma a indecisão ou a maior ignorância. Entrevejo nesses ditos o perigo da “palavra”, e o “calar” como proteção – silêncio, palavra e perigo. Assim, diz-se que “a água silenciosa e? a mais perigosa”. Se falar é perigoso, é por isso que calar poderia ser a evidência da sabedoria, da covardia ou do inesperado? E calar poderia talvez nos deslocar, colocando-nos diante do perigo do silêncio das águas, daquilo que não podemos prever, do inesperado, do risco? Foucault já havia sondado a presença do perigo na fala, perguntando-se: “mas o que há, enfim, de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente? Onde, afinal, está o perigo?” (FOUCAULT, 2012, p. 8).

Foucault foi um filósofo que viveu intensamente um modo de fazer filosofia, contrário à filosofia que se distanciava da utilidade do cotidiano. Ao recusar esse distanciamento, Foucault opera com a noção de que pensamento (ou teoria) e prática são radicalmente inseparáveis. Ao ser interrogado sobre sua produção, numa entrevista a P. Caruso, ele responde que busca

[...] realizar um diagnóstico do presente: dizer o que nós somos hoje e o que significa, hoje, dizer o que dizemos. Esse trabalho de escavação sob nossos pés caracteriza desde Nietzsche o pensamento contemporâneo e, nesse sentido, posso me declarar filósofo (FOUCAULT, 1994, p. 606).

Talvez o encontro entre filosofia e educação aconteça na centralidade do ser, ou seja, na busca pelo conhecimento útil, o conhecimento *ethopoietico*. Interessam-me, nesse sentido, os estudos de Foucault sobre os filósofos clássicos, a respeito das “artes de si mesmo”, de uma “estética da existência” e do “domínio de si e dos outros” (FOUCAULT, 2004, p. 144-146). Ao estudar historicamente modos de constituir a si mesmo, de se constituírem cidadãos, Foucault encontra na produção dos antigos a importância dada ao que ele chamou de “conhecimento útil”. Penso que é na utilidade do conhecimento que acontece a culminância do encontro entre filosofia e educação, e que aí pode estar a potência do estudo que venho realizando: o de buscar atualidade para as noções de silêncio e escuta, propondo como material a canção popular brasileira que neste texto é epígrafe: o último verso do samba *Para ver as meninas*, de Paulinho da Viola.

O samba suspenso

Amar canções. Muitas delas, eu já tenho guardadas (e amadas) há algum tempo. *Certas canções* (é proposital nomear esta música de Milton Nascimento e Tunai) estão vivas em minha memória, posso cantá-las inteiras: *decor* (de coração). É o caso de *Para ver as meninas*, de Paulinho da Viola. Vejo a possibilidade de operar com o cancionista popular brasileiro, tendo por objetivo pensar os temas do silêncio e da escuta, como matéria da formação de si; portanto, como matéria da educação também.

Quando sentimos amor por alguma pessoa ou coisa, é comum a chamarmos no diminutivo; na linguagem da música: de modo diminuto. Dessa forma (e isso pode soar doce demais, quase meloso), falo aqui numa *caixinha de achados*, num *quartinho dos fundos*, no meu *caderninho de anotações*. Longe de diminuí-las ou desprezar sua importância, desejo é torná-las tão próximas, tão pequenas, que me seja possível guarda-las num recanto particular. Poderia pensar nesse gesto como um gesto de amor.

No final do soneto II de *A rua dos cataventos* (2005), Mário Quintana ver-seja sobre o amor a uma rua de sua cidade, e por isso “com frequência ele a chama de ‘ruazinha’, empregando o diminutivo para expressar afetividade” (CARVALHAL, 1996, p. 17). Nosso poeta é lembrado aqui não só pelo emprego do diminutivo, mas também pelas imagens de silêncio com que ele nos presenteia, nesse mesmo poema nos presenteia.

[...]

O vento está dormindo na calçada.

O vento enovelou-se como um cão...

Dorme ruazinha... Não há nada...

Só os meus passos. Mas tão leves são

Que até parecem, pela madrugada.

Os de minha futura assombração...

(QUINTANA, 2005 p.20)

Sinto por algumas canções e seus autores uma intimidade parecida com a de Quintana por sua rua. Talvez seja essa uma das razões para escolher Paulinho da Viola, como o primeiro compositor a figurar na coleção: *Paulinho*, assim, no diminutivo. E com tanta intensidade. No ano de 1971 ele lançou dois discos, batizados com seu nome. No primeiro deles, está a música *Para ver as meninas*.

O samba, sem preparação, sem introdução, começa com a palavra “silêncio”. Assim mesmo, de supetão! A canção inicia com a primeira sílaba na voz do compositor, *a cappella*, guardando o centro e tônica da palavra “slêncio”, para a entrada do violão harmônico. Poderia dizer, então, que o compositor, com seu violão, toca harmonicamente no centro mais intenso do “silêncio”. O resultado é um clima íntimo e simples, que acontece na relação entre a voz e o violão – esse instrumento que é abraçado ao ser tocado, que vibra no peito, tão perto da voz.

Paulinho da Viola assume as funções de compositor, cantor e instrumentista, como se quisesse buscar o mínimo, o essencial. Como se fosse possível trazer novamente o momento primeiro do aparecimento da canção, em que cantor, compositor e instrumentista estão integrados: eles são *um*. Paulinho pede licença para que o silêncio possa povoar o ambiente, convidando-nos ou convocando-nos com um “por favor”. O pedido preserva o ambiente de toda interferência possível: *Silêncio! Por favor. Enquanto esqueço um pouco a dor do peito.*

Foucault, na primeira frase de *A linguagem ao infinito*, sentença: “Escrever para não morrer, como dizia Blanchot, ou talvez mesmo falar para não morrer é uma tarefa sem dúvida tão antiga quanto a fala. As mais mortais decisões, inevitavelmente, ficam também suspensas no tempo de uma narrativa” (FOUCAULT, 2009, p. 47). Este é só o parágrafo de abertura. Tem o peso de toneladas. Cada frase aí contém o infinito. Farei aqui um esforço (insuficiente, já que em sua sementeira) para produzir (primeiro em mim) algumas linhas, a partir do efeito que o trecho provoca. Buscarei entremear com o que Paulinho da Viola também sugere nas últimas frases de seu samba *Para ver as meninas* (1971). Seria uma tentativa de multiplicar tais materiais, fazê-los durar. Retomo aqui a frase de Paulinho aproximando-a, para efeito didático, da citação de Foucault:

*Porque hoje eu vou fazer
Ao meu jeito eu vou fazer
um samba sobre o infinito*

A inscrição do tempo neste pequeno recorte de Foucault, envolvendo Blanchot e Paulinho da Viola, é aparente. Escrever ou falar para não morrer é uma sentença, eu diria, vitalícia. Tal veredito poderia ser comparado a uma esgrima, uma luta, uma ocupação fecunda, que produz a própria vida. No caso de Paulinho da Viola, talvez a comparação mais aproximada para seu método de produção como compositor, na arte de fazer música, seja com a marcenaria [4].

A arte de falar, assim como a de escrever ou de fazê-lo através de sambas, não se separa da arte de viver. Foucault, ao estudar Epicteto, encontra nele o que seria necessário para se falar com arte, falar de modo útil – uma *tékhnē* que implica conhecimento. Não qualquer conhecimento, mas um saber da alma. Para ser arte, é necessário existir aplicação, prática com assiduidade, repetição, rigor (*tribé*). É preciso também competência, experiência, uma certa habilidade adquirida no tempo. Em grego, a palavra que encerra essa noção é *empeiria*. Então, a arte (*tékhnē*) supõe a necessidade de aplicação e experiência; porém, elas não bastam, é preciso também conhecimento (FOUCAULT, 2011, p. 302).

Possivelmente Paulinho da Viola queira dizer (ou melhor, tocar), com seu “samba sobre o infinito”, à sua maneira, como ele mesmo enuncia, a necessidade íntima de fazê-lo para não morrer. Em outra ocasião, ele diz que “eu vou ao samba porque longe dele eu não posso viver”[5]. É como se não se precisasse morrer para ser salvo, como pede a crença cristã. É em vida que se encontra a salvação.

Nesse processo de produção da vida faz-se a arte, que implica em rigor, em cuidado, em assiduidade, em habilidade conquistada e, por fim, em conhecimento. Implica em erro, em dor, em agonia; pede silêncio, como mostra a primeira frase do nosso samba, que buscamos ouvir *de dentro*:

Silêncio, por favor.

Enquanto esqueço um pouco a dor do peito.

O tempo aparece também no caráter antigo ao qual Foucault remete à prática da escrita e da fala: “[...] tarefa sem dúvida tão antiga quanto a fala” (FOUCAULT, 2009, p. 47). Penso que também poderia agregar a música como componente. Música, fala e escrita são produções que fazem parte de um campo de “antiguidade”.

É impossível deixar de pensar sobre a noção de tempo e morte, quando utilizamos palavras como “infinito”, “morrer”, “hoje”, “mortais”, “antigas”. Palavras que destaco do parágrafo de Foucault e do último verso do samba de Paulinho. Nos dois materiais, em suas poucas linhas, pesadas linhas, percebo também a relação do tempo com a noção de obra e resalto as palavras que remetem a trabalho, prática, ofício, modo de viver. No texto de Foucault, aparecem “escrever”, “falar”, “tarefa”, “fala”, “decisões”. Em Paulinho, a repetição da palavra “fazer”, que é verbo sem conjugação, no infinitivo (providencial repetição, num samba que termina com a palavra “infinito”), antecedida pelo verbo “ir”, na primeira pessoa do presente do indicativo: “vou”; e “samba”[6].

Tempo e decisão, tempo e narrativa, tempo e prática, tempo e samba são temas que se interpelam entre si, interpenetram-se. Talvez por isso o sambista queira imprimir tom decisivo aos versos finais: “porque *hoje* eu vou fazer”. Uma decisão mortal e inevitável, que só pode ser tomada se todos (quem sabe e quem não sabe) fizerem o silêncio solicitado no início da música. Decisão que fica suspensa no infinito,

que é “hoje”, e faz aparecer a morte. Retomo as palavras do texto de Foucault, para que as inscrições fiquem neste mesmo parágrafo, aproximando-as didaticamente: “As mais mortais decisões, inevitavelmente, ficam também suspensas no tempo de uma narrativa” (FOUCAULT, 2009, p. 47).

Com a imagem das meninas nos olhos do poeta que hoje faz um samba sobre o infinito, o samba acaba. Acaba? Uma caixinha de fósforo usada como instrumento de percussão, fica sozinha nos últimos compassos da canção, abandonada pelos outros instrumentos, como um relógio que não cessa de trabalhar, num obstinado sem fim, feito em percussão, num objeto cotidiano, quase vulgar, que serve para atar fogo nas coisas do mundo.

O samba não quer morrer. Dito de outro modo, e cantando com Alcione, “não deixe o samba morrer”[7], numa súplica para que essa batida não cesse, como um relógio do tempo, regular, contínuo, em obstinado obstinado. Ainda sob a sensação do samba e das palavras de Foucault, mantenho uma pergunta, que (sei) requer ainda muito estudo: de que modo práticas de silêncio, presentes no cancioneiro popular, propõem efeitos de intensidade para pensarmos a educação, em sua dimensão ethopoética?

Para manter a suspensão

Dentre tantas questões que me coloco neste momento, imagino que seria possível explorar a criativa pergunta de Foucault, já citada anteriormente neste texto, sobre o perigo da palavra e, simultaneamente, sobre as urgências de calar ou de “amar” o silêncio. Meu trabalho de pesquisa (em andamento) propõe operar sobre obras do cancioneiro popular brasileiro, exatamente no intuito de problematizar questões como essa, buscando articular tal produção de pensamento com o campo da educação, as práticas cotidianas escolares e o complexo jogo que vai do excesso de gritos e falas que pedem silêncio à exortação para que o aluno “responda”, para que não cesse de se “expressar”. Afinal, como ampliar as possibilidades, como diversificar o nosso repertório a respeito das práticas de escuta, de silêncio e de “barulho” na escola?

Imagino que estudar as diferentes invenções musicais, letras e melodias, seria um caminho produtivo e rico para ensaiar outras formas-silêncio, outras formas-escuta, outras formas-arte no âmbito da educação.

Minha fortaleza é de um silêncio infame

Bastando a si mesma,

retendo o derrame

A minha represa[8]

Chico Buarque, por exemplo, ao escrever estes versos[9] para a canção que integra a peça *Calabar, o elogio da traição*, fala de um silêncio que é fortaleza e que também é infame. Bastando-se, ele é em si potência. Um poder incerto, uma força titubeante, porém autossuficiente: o silêncio. A força do silêncio é a própria força do sujeito que o pratica. Força e infâmia, juntas, estancam um determinado derrame. Há certo poder, fortaleza, em estancar tal derrame. O poder não está apenas de um dos lados, ele também é a contenção daquele que pratica o silêncio. Numa luta entre fortaleza e infâmia, entre represa de si e retenção do outro, produzem-se efeitos no sujeito dono do silêncio.

NOTAS

1. Mais sobre o projeto em: <<http://www.programaescolasempartido.org>>
2. ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro : Nova Aguilar 1994. v. II. Texto proveniente de: A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>> A Escola do Futuro da Universidade de São Paulo. Permitido o uso apenas para fins educacionais. Texto-base digitalizado por: Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística (<http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/literat.html>)
3. Significativo lembrar que uma das enfermidades comuns de professores é a afonia A dificuldade em estabelecer a relação entre problemas vocais e o trabalho docente consiste em assumir que muitas variáveis são subjetivas, como por exemplo, a capacidade de cada docente lidar com a indisciplina de alunos. OLIVEIRA; ZABOROSKI, 2014, p.44)
4. Paulinho da Viola mantém em casa uma pequena marcenaria, arte que aprendeu ainda adolescente com um amigo de seu pai, Seu Abílio. Ele conta essa história numa entrevista dada em 2012. Disponível em: <<http://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2012/08/paulinho-da-viola-meu-trabalho-e-fruto-de-muitas-experiencias.html>> Acesso em 13/04/2017.
5. Disco *Eu canto samba* LP/1988 e CD/ 1989 – Gravadora RCA. Músicos nessa faixa: Amélia Rabello, Copacabana, Cristina Buarque, Dinorah, Genaro, Stênio Barcellos, Tufic Lauer: coro. Cabelinho: surdo. Celsinho Silva: tamborim e pandeiro. Dininho: tamborim. Hércules Pereira Nunes: ganzá e tamborim. Jorginho do Pandeiro: pandeiro e reco-reco. Paulinho da viola: voz e cavaquinho. Disponível em: <http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI01060> Acesso em: 13/04/2017.
6. Sobre a palavra “samba” como a designação de uma prática em sua antiguidade, encontro um glossário nas últimas páginas do livro de Aires da Mata Machado Filho (*O negro e o garimpo em Minas Gerais*, cuja pesquisa começou em 1928 na região de São João da Chapada, em Diamantina e que só foi transformada em livro em 1947). Ali consta uma definição dada para a palavra samba. Replico aqui a citação em sua qualidade de riqueza de ditos sobre o assunto, sem com isso fechar questão. Seria tarefa muito pretenciosa encontrar a origem seja lá do que for, ainda mais do samba, portanto não o faço com esse teor: “SEMBA, s.m. – Dança dos negros. cremos que aí está a procurada origem da palavra *samba*. Para Batista Caetano e Teodoro Sampaio, *samba* vem do tupi *cama* ou *camba*; ‘... outros enxergam-lhe origem africana, do conguêssamba, *oração* (Vetralla, *idioma do Congo*, pág. 81; Seidel- Stuff, *Langue Congalaise*, pág.114) ou ainda do quimbundo *Kusemba*, orar, alegando-se que, durante as orações, os negros procediam a danças. Não parece bastante para que se justifique a filiação negra.’ (Jacques Raimundo, *O Negro Brasileiro*, pág. 49). Entretanto, a presença de *semba*, no dialeto sanjoanense, acaba de convencer da procedência afro-negra. É de notar que, ainda hoje, os negros corrigem para *semba* se alguém lhes fala em *samba*. Confirmando o ambundo *ku-semba*, isso parece mais convincente do que o apontado étimo tupi e a insinuada procedência do termo argentino *zamba*’ (FILHO, Aires M. M., 1964, p.130).
7. Samba homônimo, cuja composição é de Edson Conceição e Aloísio Silva e que fez sucesso na voz de Alcione, no ano de 1975.
8. A letra integral diz: “*A minha tristeza não é feita de angústias/A minha tristeza não é feita de angústias/ A minha surpresa/ A minha surpresa é só feita de fatos/ De sangue nos olhos e lama nos sapatos/ Minha fortaleza/ Minha fortaleza é de um silêncio infame/ Bastando a si mesma, retendo o derrame / A minha represa*”.
9. Chico Buarque e Ruy Guerra criaram o espetáculo teatral *Calabar, o elogio da traição*, no final de 1973. A peça foi censurada pela Polícia Federal, que calou o nome “Calabar” e proibiu que fosse divulgada a proibição[1] (impossível não lembrar agora da canção “É proibido proibir” de Caetano e Gil, vaiada no festival Internacional da Canção – FIC- em 1968 e que gerou um discurso inflamadíssimo de Caetano Veloso sobre estética, política e censura). O espetáculo só pôde estrear seis anos mais tarde, quando recebeu liberação da

censura. A canção, que Chico canta acompanhado unicamente de violão foi gravada em 1977, num LP: 2ª Edição, em vinil e lançado em CD em 1993. É a faixa nº 6 do lado B: *Chico Canta* - Selo: PHILIPS.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro : Nova Aguilar 1994. v. II. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br> >. Acesso em: 9/12/2016

CARVALHAL, Tânia Franco. Quintana, entre o sonhado e o vivido. In: *Rio Grande do Sul. Mario Quintana*. Secretaria de Estado da Cultura. Instituto Estadual do Livro. 6. ed. Atualizada – Porto Alegre: IEL: ULBRA: AGE, 1996.

FILHO, Aires da Mata Machado. *O negro e o garimpo em Minas Gerais* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1964.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Trad. Marcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, Michel. A linguagem ao infinito. In: _____. *Estética: Literatura e pintura, música e cinema. Ditos & escritos III*. Rio de Janeiro: Forense, 2009, p. 47-59.

FOUCAULT, Michel. O pensamento do exterior. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema. Ditos & escritos III*. Rio de Janeiro: Forense, 2009a, p. 218-242

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no College de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970* Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2012.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos V. Ética, sexualidade e política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, 144-162.

FOUCAULT, Michel. Entrevista a P. Caruso publicada originariamente em: *La fiera letteraria*, n. 39 (setembro de 1967) e reeditada em: FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits I. Che cos'è Lei Professor Foucault? Qui êtes-vous, professeur Foucault?*. Paris: Gallimard, 1994, p. 601-620.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault* Rio de Janeiro: Sinergia: Relume Dumará, 2009.

OLIVEIRA, Jáima Pinheiro de; ZABOROSKI, Ana Paula. Sintomas e Condutas Vocais na Perspectiva de Educadores Atuantes no Ensino Fundamental. *Revista científica Sensus: pedagogia*. Londrina, v.4, n.1, p.38-53, jan/jun. 2014. Faculdade Norte Paranaense – Uninorte. Disponível em: < <http://repositorio.unesp.br/handle/11449/114751> > Acesso em: 8/09/2016.

LAPOUJADE, David. O inaudível: uma política do silêncio. In: NOVAES, Adauto. *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2014, p. 151-165.