

**QUANDO O CORPO FALA: UMA ANÁLISE DA NUDEZ NA MONTAGEM
BRASILEIRA DA PEÇA *HAIR*.**

Eduardo Luiz Baccharin-Costa (PG Uel-PR/Capes)

RESUMO: A Análise do Discurso de linha francesa influenciou diretamente a AD brasileira no sentido de que os “não ditos” enunciam tanto a ideologia quanto os textos propriamente ditos. O corpo e a nudez são alguns destes suportes discursivos que se tornaram mais evidenciados a partir dos anos 1960-1970 com os movimentos sociais, políticos e contestadores, como o movimento Hippie, por exemplo, que teve na peça *Hair* sua maior manifestação artística. Barthes (2001) e Foucault (1999) são alguns dos filósofos franceses que estudaram esta nova materialidade discursiva. Assim, o presente trabalho, recorte da nossa monografia, pretende analisar sucintamente como o corpo e a nudez na montagem brasileira da peça teatral *Hair*, de James Rado, Gerome Ragni e Galt MacDermot redimensionou os conceitos de Biopoder de Foucault e corroborou a desconstrução do mito barthesiano, fazendo resistência à Ditadura.

Palavras- Chave: Análise do Discurso francesa. Corpo e nudez. *Hair*

ABSTRACT: French-based Discourse Analysis directly influenced the Brazilian DA in the sense that the "unsaid" enunciate both the ideology and the texts themselves. Body and nudity are some of these discursive supports that became more evident as of the 1960s and 1970s with the social, political, and contending movements, such as the Hippie movement, for example, which featured *Hair* as its greatest artistic expression. Barthes (2001) and Foucault (1999) are some of the French philosophers who have studied this new discursive materiality. Thus, this study, which is a clipping of our monograph, intends to briefly analyze how the body and nudity in the Brazilian version of the play *Hair*, by James Rado, Gerome Ragni and Galt MacDermot re-dimensioned the concepts of Foucault's Biopower and corroborated the deconstruction of the Barthesian myth, offering resistance to the Military Dictatorship

Keywords: French Discourse Analysis. Body and nakedness. *Hair*

Considerações iniciais

Desde que o homem aprimorou a fala como instrumento de interação social, pôde, a partir de então, interagir com outros indivíduos e culturas, assimilando novos conceitos culturais, ideológicos, religiosos, políticos. Isso, conseqüentemente, levou-o a

conflitos que, invariavelmente, geraram choques de opinião. Um dos grandes embates que a humanidade tem enfrentado, ao longo dos séculos, está nos questionamentos que envolvem a questão do corpo e da nudez.

Tais elementos - por uma imposição cultural, política e religiosa, como atesta Moraes (2002) em seu livro *O Corpo Impossível* - sempre foram símbolos de pudor e virtude e não deveriam, assim, serem expostos. Falbo (2012), mencionando os estudos de Maurice Merleau-Ponty e Henri Bergson, destaca que, para eles, o corpo aparece com destaque em suas preocupações, enfatizando sua dinamicidade e importância no processo de percepção da realidade social e, assim, posicionando-se ideologicamente. Silva (2015, p. 2) mostra como cronologicamente o corpo foi visto de variadas formas pela ciência. O autor afirma que “ao longo do tempo, o corpo tem se constituído como materialidade de análise e de estudo nas mais diversas áreas do conhecimento, que tentam compreendê-lo, explicá-lo e representá-lo de diferentes maneiras e com diferentes objetivos.”

Falbo (2012, p.40) afirma que “o corpo é, ao mesmo tempo, unidade e pluralidade”. Para ele, o corpo pode e funciona como um símbolo de completude e autossuficiência, mas também é encarado de forma a realçar sua complexa composição, um emaranhado de estruturas tão singulares que bem poderiam ser encaradas como corpos em um sentido menos específico e que “funciona ativamente como um suporte discursivo”. Isso fez com que, segundo ele, a partir dos fins dos anos 1950 fosse dada uma ênfase para o corpo, nesta enunciação e teve seu boom nos anos 1960 e 1970 com os movimentos sociais e políticos que surgiram ali, como os movimentos raciais, feministas, hippie.

Nesta época o corpo aparece como signo diferencial que marca a individualidade e busca desmascarar a característica ideológica e opressora de comportamentos aceitos como naturais e universais nas relações sociais. E frases como “É proibido proibir”, “Faça amor, não faça guerra”, e “Sexo, drogas e Rock and roll” embalsamaram a defesa, quase intransigente, destes estratos sociais e culturais enunciadas, muitas vezes, a partir do discurso corporal e da liberdade por meio da nudez, revelando a ideologia transgressora e contestadora daquele momento social.

Tais movimentos transgressores, de acordo com Biaggi (2011), foram denominados de Movimentos da Contracultura, uma vez que se opunham ideologicamente à cultura da acumulação de capitais, dos valores religiosos e políticos, muitas vezes, impostos de maneira violenta - física e psicologicamente -, alimentando

ainda mais a indústria bélica, o que acabou permitindo, segundo ele, que liberdade e corpo enunciasses denúncia, e isto eram os elementos presentes na lógica discursiva deste grupo

Luiz Carlos Maciel, um dos estudiosos do período conhecido como Contracultura, mencionado por Biaggi (2011), ressalta que o termo "contracultura" foi criado pela imprensa americana para designar uma série de manifestações culturais e sociais que floresceram na Europa e nos Estados Unidos, a partir dos anos 1960, Dentre estas manifestações podemos mencionar o Feminismo, o Movimento Estudantil (que tiveram na França seus principais momentos) e o movimento Hippie que teve o seu berço na cidade americana de São Francisco e no Festival de Woodstock realizado em 1968, talvez o seu movimento mais expressivo.

Todas essas manifestações, obviamente, irão também se refletir na cultura e na arte brasileira, como por exemplo, no Cinema Novo, no Teatro de Protesto, na Literatura Engajada, além da Body-Art (como as tatuagens) e dos Happenings que associavam artes visuais e artes cênicas nas quais o corpo era o centro da representação artística. Tais imagens “alimentaram as ideias de contestação social e da criação de novas formas de ver e agir no mundo, sem as limitações da vida social como era conhecida, ou seja, procurava-se viver com liberdade e sem autoritarismo” (BIAGGI, 2011. p. 43).

Justamente no período em que a chamada contracultura efervescia é que, segundo Paveau e Sarfati (2006), surge, nas ciências da linguagem, uma corrente crítica que toma como elemento central da análise linguística, o discurso. Desde então, salientam os autores, manteve com os que defendiam os elementos intrínsecos do texto como única fonte de entendê-lo, “relações complexas que se redefinem ao passo e à medida que novas pesquisas surgem, e propõe um conjunto de noções, de ferramentas, de métodos específicos, propícios a fazer da análise do discurso um campo disciplinar autônomo” (PAVEAU; SARFATI, 2006, p. 200).

A essa ciência, Harris denominou, em 1952, como AD (Análise do Discurso), segundo Paveau e Sarfatti (206, p.201), e ela se propunha a entender um texto, crendo que para isto era necessário ir além dele, ao contrário, por exemplo, da Linguística Textual. Especificamente a escola francesa da AD, na qual estão inseridos nomes como Foucault, Pechêux e o próprio Roland Barthes e que influenciou, e muito, estudiosos brasileiros como Orlandi e Gregolin, para ficarmos apenas em dois nomes. Assim,

segundo Paveau e Sarfatti (2006, p. 201) a AD estuda, essencialmente, “as produções verbais no interior das condições sociais de produção”.

Para entender tais condições, de acordo com Brandão (2009, p. 65-66), é necessário ter clareza de que o discurso “[...] se tece polifonicamente, num jogo de várias vozes cruzadas, completamente concorrentes, contraditórias[...]”. Foucault (2000) (apud Pereira, 2013, p.39), defende que o discurso “expressa o poder, pois instaura e desperta nos sujeitos modos de pensar e viver”. O mesmo Foucault (1996), mencionado agora por Dalcastagné (2010, p.19) insiste que “em toda sociedade a produção do discurso é, ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos” E era exatamente isto que o corpo e a nudez, por meio destes movimentos identificados no período conhecido como Contracultura, procuravam de várias maneiras enunciar, cojurando-os e exprimindo assim, segundo Pereira (idem, p. 40) “novos paradigmas, não no que diz respeito apenas aos discursos como às relações de poder entre jovens, mulheres, negros, estudantes em oposição aos ARE (Aparelhos Repressivos do Estado) de Althusser.”

Pereira (2013) também ressalta que, após uma convergência de ideias entre Pecheux e Foucault, a AD deixou de analisar apenas os discursos institucionais que estavam relacionados à ideologia e à luta de classes e passou a analisar os discursos não-institucionais, ou seja os do cotidiano.

Por se constituir num campo de estudos que se aproxima dos conceitos de Bakhtin, para quem a língua é social e acontece em suas condições reais de uso, e distancia de áreas como a Linguística Textual na qual é nos elementos intrínsecos do texto que a língua efetivamente acontece, a Análise do Discurso “se apoia em disciplinas conexas no campo das ciências humanas (história, filosofia, sociologia, psicanálise, literatura etc)” para estabelecer uma corpora bem ampliada.

Maingueneau (2000 apud Paveau e Sarfati 2006), é enfático ao afirmar que “os discursos se entrecruzam em todos os sentidos, multiplicam-se indefinidamente em várias dimensões, logo que se propõe a uma hipótese mais ampla [...]. Brandão (2009, p 66) afirma que “o discurso não se reduz a um dizer explícito, pois ele é permanentemente atravessado pelo seu avesso”, assim como o discurso é “delimitado pelo não dito”.

Para Orlandi (1996) “não existe apenas um modo de significar, mas muitos deles, uma vez que a matéria significante também tem sua plasticidade; também ela é

plural.” Se não existe, para Orlandi, uma única maneira de significar, é pertinente dizer que o significante não terá, nesta proporção, um único sentido, mas uma pluralidade deles e, por isso, acaba exercendo diferentes funções, independentemente da materialidade discursiva, seja ela imagética, escrita, escultural, musical, ou nas suas palavras: “A matéria significante – e/ou a sua percepção – afeta o gesto de interpretação, dá uma forma a ele”.

Para Foucault (2000), o discurso designa um conjunto de enunciados que, mesmo pertencendo a campos diferentes, obedecem regras comuns de funcionamento. Essas não são apenas linguísticas ou formais, mas reproduzem visões historicamente determinadas. (PEREIRA, 2013, p. 35).

Fiorin (2010, p.181) chama qualquer relação dialógica, na medida em que seja constituída de sentido, de interscursividade. Para ele, a interdiscursividade estabelece uma relação direta e dialógica entre enunciados. Tomando como base este conceito, pode-se entender o corpo como um espaço - privilegiado, como afirma Falbo (2012, p. 39) - “o corpo é, ao mesmo tempo, unidade e pluralidade”.

Também por isso, de acordo com Azevedo (2014), ao comentar as ideias de Pêcheux (2011), “o corpo é sim uma referência discursiva de um objeto (no caso específico a língua) e como tal é sempre construída em formações discursivas (técnicas, morais, políticas) que combinam seus efeitos em efeitos de interdiscurso.” Desta maneira, para a autora, ao se analisar uma produção discursiva de um objeto ideológico como o corpo, há que entender que esta é politicamente sobredeterminada por todos os atravessamentos que o enunciador é constituído e, por extensão, é enunciado por meio do corpo.

Isso, segundo Orlandi implica afirmar que “a materialidade específica da ideologia é o discurso e a materialidade específica do discurso é a língua”, ou seja, a língua é o meio, em outras palavras, a língua é o real das condições de significação das diferentes materialidades simbólicas. E essas materialidades são enunciadas, em alguns casos, no e pelo corpo. “É o interdiscurso como funcionamento da discursividade” (ORLANDI, 2001, p. 44)

Ao expor o corpo como materialidade discursiva tanto as feministas como os hippies estavam fazendo, na prática, o que Michel Pêcheux propôs, mais ou menos à mesma época, quando ele defende a “necessidade universal de um mundo semanticamente normal, normatizado, que começa com a relação de cada um com seu próprio corpo e seus arredores imediatos “ (PÊCHEUX, 1990, p.34).

Para Pêcheux, é no corpo que ocorre o real da língua, pois: “Mundo normal, corpo normal.” Pelo menos é que o que se deseja, e permite “a ilusão de controle que se busca em um mundo logicamente estabilizado”. (Ferreira, 2013, p. 78). Agindo assim, defende Pêcheux (1990, p.36), poderemos pensar tanto a língua quanto o próprio corpo como um interdiscurso “atravessado de falhas, ou seja, submetido à irrupção interna da falta” revelando os discursos internos do corpo, da língua, da nudez.

Tal diálogo vai ao encontro do que defende Fiorin (2010), para quem é “na relação com o discurso do Outro que se apreende a história que perpassa o discurso”, e a partir daí é possível - ao longo do próprio percurso histórico - inferir os mais diferentes sentidos, procedendo assim, segundo o autor, à descrição de uma época na qual o texto foi produzido e passando a ser “uma fina e sutil análise semântica que leva em conta confrontos sêmicos, deslizamentos de sentido, apagamento de significados, intercompreensões, etc” (FIORIN, 2010, p.191).

Cappelari (2007, p. 27) afirma que o período compreendido entre 1960-1970, época na qual se enunciava um discurso na qual a valorização do corpo e das emoções, foram expressas nas principais manifestações “da ‘revolução sexual’ e do culto às drogas psicotrópicas, normalmente relacionadas a um de seus principais veículos de disseminação, a música rock”, o que permitiu verificar “novas práticas políticas e comportamentais, de uma geração autônoma e distante da geração mais velha deixando tudo mais próximo e, assim, aumentando a ideia de unidade. Isto é a caracterização mais geral da Contracultura.”

HAIR – O CORPO E A NUDEZ COMO INTERDISCURSO

Em 1966 começou na cidade californiana de São Francisco um movimento que enunciava um discurso contra a violência e as guerras que assolavam todos os continentes àquela época e o direito de livre arbítrio no uso do corpo e da sexualidade, longe de qualquer influência econômica, política e religiosa. Era o que mais tarde ficou conhecido como Movimento *Hippie*.

Maciel (apud Biaggi 2011, p. 134) definiu o Movimento Hippie como uma “onda de desbunde universal, na qual o faça amor, não faça guerra orientava toda a juventude a uma rebelião de atitudes, corpo e mente.” Segundo o histórico feito por Ponge (2009), esse movimento rapidamente espalhou-se por todos os continentes e como em vários países os jovens viviam a opressão de Ditaduras, o discurso dos

Hippies associado ao corpo como suporte discursivo, além da quase inata tendência da juventude de se rebelar contra a ordem imposta, ganhou força.

Atentos a essa tendência, os produtores de arte começaram a ver, no Movimento *Hippie*, um filão de mercado que poderia dar imensos lucros e os que enunciavam tais ideais viram, no maciço apoio da mídia, uma forma de fazer seu discurso chegar a todos os cantos do mundo. Nesse contexto, James Rado, Gerome Ragni e Galt MacDermot escreveram um espetáculo teatral que ao mesmo tempo enunciasse o discurso do Movimento *Hippie* e revelasse o repúdio da classe artística especificamente à Guerra do Vietnã que estava aliciando muitos jovens para praticamente irem morrer no Oriente na, talvez, guerra mais insana declarada pelos Estados Unidos: nascia assim o musical *Hair*, segundo Soldano (2008).

Em seu artigo, em que analisa a chamada Era de Aquarius, Gabriela Soldano (2008) traça um perfil histórico e discursivo do espetáculo *Hair*, que em seu enredo narra a história de um grupo de *hippies*, moradores do East Village de Manhattan, que sintetizando o discurso predominante pela juventude estadunidense dos 1960 luta contra a ideologia política, religiosa e social vigente, tendo como foco principal o recrutamento militar da Guerra do Vietnã.

O grupo faz parte de uma comunidade hippie onde vivem Claude, Berger e Sheila. Os três lutam contra a convocação de Claude para o Vietnã. Sheila, apesar de apaixonada pelos dois, envolve-se em diversas lutas políticas, em vez de lutar por seus amores. Os três unem-se a outros jovens, também identificados com a ideologia Hippie a qual não aceita o envio de jovens americanos para lutar em um país estrangeiro, que mesmo defendendo um sistema oposto ao estadunidense não oferecia, em tese, o menor risco à democracia americana. Acreditavam que o governo de Washington deveria sim priorizar a solução de problemas internos ao invés de mandar jovens para a morte.

Sintetizando, comenta Soldano (2008), a guerra consumia tempo e dinheiro público, desviando propositamente a atenção das pessoas para os problemas internos que os Estados Unidos viviam.

Soldano (2008) também aponta que no próprio enredo alguns elementos discursivos e contestatórios estão bastante presentes: a) o amor plural, visto que os três jovens vivem uma relação a três, opondo-se frontalmente à ideia socialmente construída de que um casamento deve ser estruturado apenas entre duas pessoas de sexo opostos; b) O desprezo ao chamado *American Way of life* que defende o acúmulo desenfreado de

riquezas e capitais; c) A união dos jovens, a partir de um discurso de amor e liberdade, na contestação de valores basilares da sociedade ocidental como os ideais cristãos.

A autora ressalta ainda que *Hair* estreou fora do principal circuito nova-iorquino – a Broadway - em 1967 e após 45 apresentações o espetáculo foi levado para o Teatro Baltimore, estreando em 29 de abril de 1968, e sendo encenada mais de 1,8 mil vezes. Este número constituiu-se numa das maiores marcas no que se refere à quantidade de vezes na qual uma peça foi apresentada. Isto mostra como o discurso do corpo impactou a sociedade americana e como a ideologia enunciada pelo movimento *Hippie* foi assimilada não só pela juventude da época visto que em sua montagem original “personagens ficavam nus para protestar contra todo o tipo de estereótipo que a sociedade criava. Nus, estavam se libertando de todos os conceitos ultrapassados, de todas as correntes que os aprisionavam ao *American way of life*.” (SOLDANO 2008, p.5)

O discurso do corpo em *Hair* atravessou fronteiras e o tempo. No Brasil, em 1972, durante o auge da repressão da Ditadura Militar o musical ganhou os palcos de São Paulo, evidentemente com sérias restrições da Censura Oficial, o que obrigou parte do elenco a ficar totalmente nua em cena sem dizer uma palavra durante dois minutos num discurso duro de defesa do corpo e de crítica ao silenciamento imposto pelo Governo Médici, revela Ponge (2009).

Na montagem brasileira, segundo Biaggi (2011), valorizou-se o corpo como um instrumento político no sentido de que a nudez em si dava ao discurso enunciado na peça uma conotação essencialmente política, dialogando com os discursos feministas de que o “o privado é político”. Questões como a liberação sexual e das drogas, bandeiras importantes do discurso do movimento *Hippie*, ficaram mais explicitadas na montagem brasileira da peça, uma vez que a conotação da Guerra do Vietnã parecia bastante distante da realidade brasileira e o rigor da censura não permitia um discurso aberto acerca da realidade experienciada pela juventude, nos primeiros anos da década de 1970.

Em sua versão local, *Hair* explorou metaforicamente o corpo censurado como instrumento discursivo. A nudez dos atores não era apenas uma atitude transgressora naquele período em que o silenciamento era imposto pela censura. Nus, denunciavam no palco exatamente a falta de transparência das relações de poderes e da interferência de setores conservadores da Igreja Católica impondo uma conduta moral que coadunasse com os princípios da Ditadura.

A nudez de *Hair* em sua montagem brasileira, aponta Soldano (2008), foi tão marcante que durante alguns anos a peça se tornou sinônimo de transgressão e ousadia no palco. Quando se falava em nudez artística nos palcos brasileiros, o referente era *Hair* ou as montagens ousadas do Teatro Oficina de São Paulo dirigidas por José Celso Martinez, paradigma que só seria quebrado em 1979 quando Antunes Filho com a montagem de Macunaíma reinsere o conceito de nudez nos palcos brasileiros

O nu frontal de todo elenco por longos dois minutos silenciosos talvez tenha sido a enunciação discursiva mais contundente da versão nacional de *Hair*. Ao enunciar um discurso, assim, por meio do corpo e com o corpo, não mais com a fala os “rebeldes” deste período usaram defenderam suas ideologias, confrontando e redimensionando alguns paradigmas como o Mito, de Barthes e o conceito de Biopoder, de Foucault. Para este o Biopoder é uma relação anatomo-patológica que busca, a partir do corpo humano maximizar forças socialmente construídas para a insubordinação ou submissão social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando se buscam exemplos na história recente como as décadas de 1960-1970 em que os regimes autoritários que permeavam por todo o mundo e a política belicista americana e soviética deixavam eminente o risco de uma terceira guerra mundial, encontramos o corpo e a nudez como instrumentos ideológicos nas quais seus interdiscursos traziam à tona vozes sufocadas ao longo dos séculos. Historicamente silenciadas, tais vozes procuravam um suporte para trazer à tona sua ideologia, suas reivindicações e enfim assumir um papel ativo na sua construção identitária e social.

Barthes (2001), por seu lado, vê na construção do Mito a sustentação dos paradigmas que sustentam a sociedade conservadora, à direita. Assim, mitos como de “rainha do lar”, “esposa submissa”, “a juventude não sabe o que quer”, “casamento e virgindade estão indissociavelmente ligados”, “sexo não tem nada a ver com prazer”, “nudez é sinônimo de imoralidade”, foram paulatinamente sendo desconstruídos pelas gerações que receberam e incorporam o discurso do feminismo e do movimento Hippie.

O pensamento de Barthes é totalmente aplicado ao caso específico da montagem brasileira de *Hair*. Ao utilizar a nudez como forma de transgressão à censura, evidencia-se o caráter de mito e de se manter o controle da sociedade por meio de discursos que induzam a apenas compactuar com o regime autoritário.

Um dado bastante interessante e que mostra não só como o “humor” da Ditadura mudou após o AI-5 e como a montagem brasileira foi transgressora é que, de fato, a primeira montagem em nossas terras foi em 1968 em solo carioca. Quando a versão de *Hair* foi encenada em São Paulo, em 1972 já no auge da repressão da Ditadura e da Censura, é que o espetáculo foi censurado parcialmente o que provocou a postura discursiva crítica da nudez como instrumento político.

Dessa maneira, o corpo é efetivamente um lugar privilegiado onde ocorre o real da língua e nele os discursos que procuraram dar novas conotações filosóficas, sociais, morais e religiosas encontraram o sentido de materialidade plena.

Assim, é extremamente necessário pensar os movimentos feministas e o movimento Hippie especialmente a versão brasileira do espetáculo *Hair*, como enunciadores não apenas de um discurso de liberdade, mas de um interdiscurso onde o corpo e a nudez foram o suporte para a construção de paradigmas que serão construídos nas décadas seguintes.

Portanto, como ressalta Ferreira (2013, p. 78), tais posturas ajudaram na construção de um novo “constructo teórico e um novo lugar de inscrição do sujeito”, deixando-nos vários exemplos de como o real do corpo singulariza o registro do real, mostrando, por meio dos seus silêncios, um corpo que enuncia um discurso de liberdade ainda que sufocado por vozes que tentam calar as mais diferentes ideologias expressadas por ele. Revelando, assim, por um lado, “o que sempre falta, o que retorna, o que resiste a ser simbolizado, o impossível que sem cessar subsiste” e por outro sua imensa capacidade de resistir, de dar novos significados, de reinscrever de e reinserir esse mesmo sujeito.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Leila M. B. *Hair: paz e amor!*. **Revista Nures** no 12 – São Paulo: PUC, Maio/Agosto 2009.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. tradução: Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BIAGGI, Orivaldo L. **Estudo sobre a Contracultura e sua Influência na Publicidade Brasileira** (1965-1977). (Trabalho final de Pós-Doutorado). São Paulo: USP, 2011.

BRESSAN, Mariele Z. **O corpo como materialidade significante**: Um estudo

discursivo da anorexia nervosa. (Dissertação de Mestrado). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul- UFRS, 2013.

CAPELLARI, Marco A. **O discurso da contracultura no Brasil**: o underground através de Luiz Carlos Maciel. (Tese de doutorado). São Paulo: USP, 2007. disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-14052008-132129/en.php>>, acesso em 18 ago. 2017.

FALBO, Vito R. **Movimentos do corpo na arte**: discurso, representação, presença e transgressão. Disponível em <<http://www.neliufpe.com.br/wp-content/uploads/2012/06/03.pdf>, 2012>, acesso em 1 jun. 2017.

GREGOLIN, Maria Rosario Gregolin. Sentido, sujeito e memória: com o que sonha nossa vã autoria? in. GREGOLIN, Maria do Rosário; BARONAS, Roberto (orgs.). **Análise do discurso**: as materialidades do sentido. São Carlos: Claraluz, 2003.

GUIMARÃES, Felipe F.F. Traços da contracultura na cultura brasileira da década de 1960: um estudo comparado entre movimentos contraculturais nos Estados Unidos e no Brasil, in XII Encontro Regional da ANPUH (MG). **Anais Eletrônicos**: UFMG, Mariana (MG), 2012. Disponível em: <http://www.encontro2012.mg.anpuh.org/resources/anais/24/1340743615_ARQUIVO_ArtigoContracultura-ANPUH.pdf>, acesso em 25 out. 2017.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2000

FERREIRA, Maria C.L. **O corpo como materialidade discursiva**. Vitória da Conquista (Ba): REDISCO, 2013. disponível em <<http://www.uesb.br/links/2012/09/o-corpo-e-discurso-14.pdf>>, acesso 27 jul. 2017.

MAINGUENEAU, D. **Gênese dos discursos**. Trad. Sírio Possenti. Curitiba: Criar, 2005

MORAES, Eliane R. **O corpo impossível**. São Paulo: Editora Fapesp/Iluminuras, 2002.

ORLANDI Eni Pulcinelli. **Discurso e leitura**. São Paulo, Cortez; Campinas, 2001

PÊCHEUX, Michel. **Discurso**: estrutura ou acontecimento. Campinas: Pontes, 1990.

PEREIRA, Tânia Maria A. **O espetáculo de imagens na ordem do discurso midiático: o corpo em cena nas capas da revista VEJA**. (Tese de doutorado). João Pessoa (PB): Universidade Federal da Paraíba, 2013.

PONGE, Robert. 1968: dos movimentos sociais à cultura. **Organon** Vol 47. julho-dezembro 2009, p 39-55. Porto Alegre:2009

POSSENTI, Sírio. Observações sobre o interdiscurso. 2003. **Revista Letras**, Editora UFPR : Curitiba, n. 61, especial, p. 253-269, 2003.

SOLDANO, Gabriela. A era de Aquarius. 1968, Política, Comportamento e Cultura. **Anais Eletrônicos**. Universidade Santa Cecília: Santos, 2008. disponível em <http://sites.unisanta.br/revistavirtual/revista.asp?cd_revista=30>, acesso em 13 jul. 2017.