



UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO EM LETRAS
Campus I – Prédio B3, sala 106 – Bairro São José – Cep. 99001-970 - Passo Fundo/RS
Fone (54) 316-8341 – Fax (54) 316-8125 – E-mail: mestradoletras@upf.br

Susan Mary dos Reis

**A ARTE DE (NÃO) SILENCIAR: O SILÊNCIO LOCAL
“COSTURADO” EM MÚSICAS DE CHICO BUARQUE**

Passo Fundo
2010

Susan Mary dos Reis

A ARTE DE (NÃO) SILENCIAR: O SILÊNCIO LOCAL
“COSTURADO” EM MÚSICAS DE CHICO BUARQUE

Passo Fundo

2010

Susan Mary dos Reis

A ARTE DE (NÃO) SILENCIAR: O SILÊNCIO LOCAL
“COSTURADO” EM MÚSICAS DE CHICO BUARQUE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Letras, sob a orientação da Prof^a Dr. Carme Regina Schons.

Passo Fundo

2010

O silêncio indica o limite da interpretação e
acompanha a concepção do movimento dos
sentidos e dos sujeitos:
incompletos e abertos para se tornarem outros.

Eni Orlandi

À minha orientadora, prof^a Dr. Carme Regina Schons, antes de tudo pelo exemplo de força e coragem, pela leitura atenta e crítica, pela segurança nas orientações e, em especial, pelo vínculo que construímos ao longo desses mais de dois anos.

A Ângela Stübbe Netto e Ana Luiza Setti Reckziegel, cada uma a seu modo, que foram preciosas no trabalho de qualificação.

À minha família, em especial aos meus pais, pelo incentivo, pelo amor e carinho que sempre demonstraram ao longo da minha trajetória, por acreditarem em mim e por terem me ensinado que o conhecimento não ocupa lugar.

Obrigada!

RESUMO

Esta investigação trata do modo como o silêncio local (censura) pode ser evidenciado por meio do efeito metafórico. Tem como objetivo verificar a manifestação do “outro” em, pelo menos, duas dimensões, considerando nas análises a questão do silenciamento (silêncio local-censura). Para atingir esse objetivo analisam-se as 14 canções compostas por Chico Buarque de Hollanda no período de 1970 a 1979, levando em consideração as condições de produção (materialidade histórica), segundo as bases teóricas da Análise do Discurso de linha francesa. Por meio da AD observamos que o locutor quer dizer, mas não pode dizer em razão da censura, ou seja, o silêncio é que produz o rompimento da censura e é uma constante em toda a análise. Observamos também a constituição do sujeito na trama discursiva evidenciando efeitos de sentido múltiplos. Assim, conclui-se questionando a visão monológica da linguagem, enfatizando-se o caráter heterogêneo nas canções analisadas, conceito fundamental na perspectiva da Análise de Discurso de linha francesa. Como não temos a pretensão de esgotar a totalidade das enunciações feitas em torno da noção de silêncio local, fazemos algumas considerações sobre as questões trazidas para discussão e tecidas a partir do efeito metafórico, através: a) das formações discursivas que ao se movimentarem ganharam novos sentidos; b) o discurso-outro em duas dimensões: o governo, e o povo brasileiro, que evidenciam o silêncio local (a censura) e c) a posição-sujeito, que em sua constituição heterogênea aponta novos sentidos. Apontamos as propriedades discursivas do discurso político analisado no período histórico recortado e, com base na análise do seu funcionamento discursivo, identificamos os efeitos de sentido que caracterizam tal discurso.

Palavras-chave: Silêncio local (censura). Efeito metafórico. Música. Heterogeneidade. Análise do Discurso.

RÉSUMÉ

Cette recherche s'occupe de la façon comme le silence local (censure) peut être souligné à cause d'effet métaphorique. Son objectif est de vérifier la manifestation de "l'autre" dans au moins deux dimensions, considérer dans l'analyse la question du silence. Pour atteindre cet objectif, nous analysons les 14 chansons de Chico Buarque de Hollanda pendant le période de 1970 à 1979, nous avons considéré les conditions de production (matérialisme historique), selon la base théorique de l'Analyse du Discours de la ligne française. À travers de l'Analyse du Discours nous observons que le locuteur veut dire, mais ne peut pas dire à cause de la censure, le silence et une constante tout au long de l'analyse. Nous avons également observé la formation du sujet dans le discours, montrant les effets de sens multiples. En conclusion, le questionnement le point de vue monologique de la langue, en insistant sur l'hétérogénéité dans les chansons analysées, ce qui est central pour l'Analyse du Discours. Comme nous n'avons pas la prétention d'épuiser toutes les opinions ni d'appréhender la totalité des énonciations qu'ils émettent dans la notion de silence local, nous faisons quelques commentaires sur les questions soulevées pour la discussion et tissé à partir de l'effet métaphorique, à travers : a) les formations discursives qui ont gagné en se déplaçant de nouveaux sens, b) les discours des autres dans deux dimensions: le gouvernement, et le peuple brésilien, qui mettent en évidence la place en silence (la censure) et c) la position du sujet qui, dans sa nouvelle montre d'une manière hétérogène. Nous montrons notre propriétés discursives du discours politique dans la période historique découpé, basée sur l'analyse du fonctionnement discursif, nous avons identifié les effets de sens qui caractérise tel discours.

Mots-clés: Silence local (la censure). Effet métaphorique. La musique, La hétérogénéité. L'Analyse du Discours.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. O fio dourado: efeito metafórico.....	13
1.1 Primeiros fios.....	20
1.1.1 A ideologia e a Análise do Discurso	21
1.1.2 Ideologia em Marx	27
1.1.3 Ideologia em Althusser.....	30
1.1.4 Ideologia em Žižek.....	35
1.1.5 Ideologia em Pêcheux.....	39
2 TECENDO OS FIOS DO TAPETE TEÓRICO DA AD	42
2.1 Língua, linguagem e discurso.....	42
2.2 A trama do Sujeito na AD - Que sujeito é esse?	46
2.3 Formações ideológicas e discursivas: a movência dos sentidos.....	54
2.4 Memória discursiva e interdiscurso.....	58
3 COSTURANDO OS FIOS TEÓRICOS AO SILÊNCIO LOCAL	63
3.1 Silêncio(s) e sentido(s)	63
3.2 Silenciamento e resistência.....	66
3.3 Arrematando os fios... ..	70
4 PERCORRENDO O CAPÍTULO DAS ANÁLISES.....	76
4.1 Seleção do <i>corpus</i>.....	76
4.2 O caminho metodológico a ser percorrido.....	78
4.3 O acontecimento discursivo: nosso gesto de interpretação.....	83
4.3.1 O milagre econômico e o silêncio local.....	83
4.3.1.1 A censura e silêncio local	99
4.3.1.2 O discurso-outro e o silêncio local.....	131
4.3.1.3 As torturas e silêncio local.....	162
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	186
REFERÊNCIAS.....	191

INTRODUÇÃO

A perspectiva de estudar os silenciamentos em letras da música popular brasileira (MPB) permite-nos vários pontos de partida. Gostaria de propor como um dos pontos possíveis o título, que nos leva a uma inquietação: “A arte de (não) silenciar: o silêncio local costurado¹ em músicas de Chico Buarque”. A inquietação diz respeito ao objetivo de descobrir o que estaria silenciado nas letras das músicas de Chico Buarque e que não compreendíamos (ou queríamos compreender). Começamos nossa busca por descobrir que inquietação era essa, ou seja, como o silêncio local (a censura) perpassaria nas canções de Chico Buarque? Por que Chico Buarque de Hollanda, com tantos trabalhos já realizados sobre sua obra? Por que a época da ditadura militar no Brasil? Que representações do imaginário de si e do outro, com a construção de metáforas, é possível capturar no inter e intradiscursivo?

Tais questionamentos encontram eco nesta pesquisa. Os efeitos do (não) silenciar fazem-se presentes na contradição do deixar falar por meio do silêncio local. Este trabalho tem por objetivo maior fazer falar o que foi silenciado nas canções de Chico Buarque de Hollanda no período conhecido como “ditadura militar” brasileira, que compreende o lapso temporal de 1964 a 1985, ou seja, 21 anos em que o regime militar assumiu a presidência da República no Brasil. Nosso objetivo norteador, portanto, é investigar esse silêncio local presente nas canções de Chico Buarque por meio do efeito metafórico, o fio dourado, que irá costurar todos os conceitos aqui suscitados. Para tanto, analisamos, à luz da Teoria da Análise do Discurso, o silêncio local (a censura), observando os processos de memória, esquecimentos e resistências.

Apresentamos, no início, alguns fios que farão parte de um grande tapete em que será tecida a teoria, tendo como parâmetro os conceitos teóricos da Análise de Discurso de linha francesa, preconizada por Michel Pêcheux, na França, e por seus colaboradores. Tais fios teóricos sustentam as nossas análises, procurando sempre aproximá-los do nosso objeto de estudo, letras das canções de Chico Buarque.

O primeiro capítulo, que traz como título “O fio dourado: efeito metafórico”, sustenta-se numa reflexão inicial proposta por Orlandi. Segundo a autora,

¹ O termo “costura”, nomeado pelo filósofo Jacques Derrida, faz referência à leitura e à escritura. “Seria preciso, pois, num só gesto, mas desdobrado, ler e escrever. E aquele que não tivesse compreendido nada do jogo sentir-se-ia, de repente, autorizado a lhe acrescentar, ou seja, acrescentar não importa o quê. Ele não acrescentaria nada, a costura não se manteria.” (1997, p. 8).

a Análise do Discurso é uma disciplina de interpretação. E por ser uma disciplina de interpretação trabalha com o não estabilizado na língua. Língua, aqui, como possibilidade do simbólico, base ao mesmo tempo estruturada e furada. Ou seja, possibilidade do simbólico como inscrição de processos de significação nos quais se materializam a tensão entre o estabilizado e o não-estabilizado, o mesmo e o diferente, o mesmo no diferente e o diferente no mesmo. Falar do simbólico em termos discursivos é falar desses processos de modo não estanque, é falar da paráfrase e da polissemia perpassando a fluidez do simbólico. (1998, p.224)

É justamente nessa possibilidade de haver deslocamento dos sentidos, que consiste o processo metafórico. Nesse mesmo capítulo nos ocupamos da noção de ideologia, para o que, realizamos um percurso teórico que vai de Marx até Pêcheux. Os conceitos de *formação ideológica* e *formação discursiva*, importantes para nossa investigação, partem das reflexões de Pêcheux (1975-1996), bem como as categorias de *luta de classes* e *mais-valia* propostas por Marx encontram eco em nossa pesquisa. As contribuições de Althusser, sobre o fato de que toda prática ocorre por meio e sob a ideologia e que ao mesmo tempo só existe ideologia através do sujeito e para sujeitos, tornam-se relevantes em nossa pesquisa. Por meio das reflexões de Žižek interpretamos *cinismo* e a *fantasia ideológica* marcados nas letras das canções de Chico Buarque. E, para finalizar, Pêcheux propõe uma abordagem discursiva da história que investe contra a evidência do sujeito e do sentido e que procura descrever, justamente, o funcionamento – no discurso – de um imaginário que dá efeito de unidade ao mundo e ao sujeito.

No segundo capítulo, “Tecendo os fios do tapete teórico da Análise do Discurso”, abordamos noções básicas, a saber: língua, linguagem, discurso, sujeito, formações ideológicas, formações discursivas, memória discursiva e interdiscurso. Para tanto, trazemos a discussão de alguns teóricos dos estudos da linguagem que contribuíram para o aprofundamento das questões discursivas: Pêcheux (1969/1993), Gadet e Pêcheux (2004), Foucault (1979), Courtine (1981) Pierre Achard (1999), Milner (1987), além de outros autores brasileiros, como Orlandi, Leandro Ferreira, Indursky, Coracini. Com a concepção de língua como possibilidade de discurso, entendemos que a AD “não trabalha com a língua enquanto sistema abstrato, mas com a língua no mundo”. (ORLANDI, 2000, p. 15-16). Portanto, o discurso não é transmissão de informação, mas, sim, funcionamento da linguagem. A linguagem é tratada no plano simbólico e coloca em relação sujeitos afetados pela língua e pela história num complexo processo de constituição desses sujeitos e de produção de sentidos. Pêcheux nos diz que “as palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam. Elas tiram seu sentido dessas posições, isto é, em relações às formações

ideológicas (FI) que lhe correspondem”. (PÊCHEUX, 1988, p. 58). Disso decorre, o conceito de *formação discursiva*, que se refere “ao que pode e deve ser dito em determinada situação”. (1975/1996, p. 35). Por fim, podemos dizer que o discurso não tem início nem fim, pois remete sempre a outros discursos (o já dito ou interdiscurso) constitutivos do dizer. Portanto, nunca se diz tudo; há sempre um resto, ou seja, o exterior ao propriamente linguístico, apontado por Pêcheux como aquilo de que a linguística tradicional não dá conta.

Na sequência da tessitura do tapete temos o capítulo três, “Costurando os fios teóricos ao silêncio local”, no qual a primeira pergunta que ressoa é: De qual silêncio estamos tratando? Trata-se de um silêncio discursivo nomeado por Orlandi como o silêncio local que é a interdição² do dizer (censura). Justamente porque os sentidos foram proibidos, silenciados, nos permitem estabelecer relações com nosso *corpus*, ou seja, as letras das canções que foram censuradas na ditadura militar, as quais rompem com o que foi logicamente estabelecido. Segundo Smith (2000, p. 33), o regime militar que tomou o poder no Brasil em 1964 formulou sua própria ideologia de segurança nacional e elaborou novos procedimentos jurídicos e fundamentos institucionais para suas ações.

A autora ressalta que tal regime também procurou exercer controle por meio da repressão, de órgãos de segurança que vigiavam, interrogavam e torturavam. O regime mudou ou menosprezou as leis ao seu bel prazer, mesmo as que ele próprio instituiria. Contudo, apesar de todo esse poder, ele não era onipotente. Era constrangido por divisões internas, por facções que competiam pelo predomínio. O regime buscava a legitimidade por meio de tentativas, por vezes **contraditórias**, de validar seu sistema de dominação e de justificar sua ocupação do Estado, que limitava até certo ponto o que ele podia fazer. (2000, p. 133). É interessante notar que mesmo com essa atmosfera de legitimidade as arbitrariedades se mantinham, e a censura era uma delas. Lembramos, assim, que é pelo trabalho do silêncio que se dá a relação do sujeito com o interdiscurso, identificando-se com determinados pontos do já-dito e silenciando outros.

É, ao trançar os conceitos anteriores aos conceitos de silêncio, silenciamento e resistência que passamos a compreender que o silêncio local pode ser capturado na “movência” dos sentidos (efeito metafórico) e que, portanto, podemos encontrar nas canções

² Segundo Orlandi: “A censura tal qual a definimos é a interdição da inscrição do sujeito em formações discursivas determinadas, isto é, proibem-se certos sentidos porque se impede o sujeito de ocupar certos lugares, certas posições. Se se considera que o dizível define-se pelo conjunto de formações discursivas em suas relações, a censura intervém a cada vez que se impede o sujeito de circular em certas regiões determinadas pelas suas diferentes posições. Como a identidade é um movimento, afeta-se assim esse movimento. Desse modo, impede-se que o sujeito, na relação com o dizível, se identifique com certas regiões do dizer pelas quais, ele se representa como (socialmente) responsável, como autor. (1995, p. 107)

de Chico Buarque a resistência e a contradição como constitutivas do dizer. Antes de iniciar o capítulo quatro com o percurso metodológico, fazemos uma síntese de todos os conceitos-chave até então apresentados.

No capítulo quatro, “Percorrendo o caminho das análises”, procuramos mostrar as condições de produção que constituem o *corpus* discursivo da pesquisa, bem como a construção da metodologia para proceder às análises. O leitor ainda encontrará neste capítulo a justificativa e a seleção de letras das músicas de Chico Buarque que compõem o *corpus* discursivo. Procedemos às análises das canções subdividindo-as por temáticas e, concomitantemente, reencaminhamos questões teóricas, buscando desfazer os “nós” que vão surgindo nas falhas, faltas e na(s) voz(es) de outro(s), descobrindo e efetivando por meio das análises que o silêncio tem muito a nos dizer. Quando falamos de falhas, de faltas, estamos nos referindo às estruturas e aos elementos constitutivos das formações discursivas que pela falta viabilizam contínua ressignificação dos discursos que estão dispersos. Falamos, portanto, dos silenciamentos decorrentes de práticas político-discursivas que foram praticadas na época da ditadura militar brasileira, período histórico que nos propusemos analisar nesta dissertação. De acordo com Gadet e Pêcheux (2004, p. 63), “a ausência de um conceito não produz seu simples contrário” e, apoiados nos trabalhos de Milner (1978), estes autores lembram que há um impossível que se assenta sobre o real da língua (alíngua), ou seja, em toda língua se consagra o equívoco, sendo, portanto, impossível dizer tudo e impossível não dizer de uma certa maneira. E se assim o é, “o equívoco aparece exatamente como o ponto em que o impossível (lingüístico) vem aliar-se à contradição (histórica) o ponto em que a língua atinge a história”. (GADET; PÊCHEUX, 2004, p. 64).

É a esses silenciamentos que nos referimos e é em torno deles que iremos desenvolver nossas análises. Orlandi nos diz que é justamente “pelo viés da ‘falta’ e do indefinido que se dão os deslizamentos e as rupturas que fazem e desfazem sentidos. É nesse jogo com e sobre a linguagem que tais fenômenos vêm à tona e ganham corpo e significação” (1998, p. 207). Assim, os sentidos existem nas relações de metáfora. É dessa forma que analisamos as canções de Chico Buarque, encontrando na “movência” dos sentidos o que se buscou silenciar, mas que (não) silencia.

Logo, o resultado é predominância do silêncio local (a censura). Assim, é com base nessas questões norteadoras e fundamentadas nos pressupostos teóricos que entendemos como fundamentais para a presente investigação que pretendemos analisar as pistas linguísticas deixadas pelo silêncio local nas letras de Chico Buarque.

1 O fio dourado: efeito metafórico

Neste capítulo inicial, apresentamos o primeiro eixo norteador do trabalho, o efeito metafórico, afinal, tratar de efeitos de evidência, de acordo com Pêcheux (1969), é tratar do funcionamento do discurso na língua, já que os sentidos constituídos de x e y são designados por x e por y também. E para tal, a metáfora não pode ser vista como desvio, mas como transferência de uma palavra por outra, pois, conforme Pêcheux (1975) há diversos efeitos sobre o discurso que carrega vestígios da historicidade.

Ao nos referirmos ao termo metáfora, recorreremos a uma cena do filme de Skármeta *O carteiro e o poeta*. O humilde carteiro descobre-se apaixonado e, para conquistar o coração de sua amada, solicita ao poeta Pablo Neruda que lhe ensine como fazer poesia. Então, o poeta declama alguns versos e diz que o segredo da poesia é a metáfora. O carteiro, sem entender o significado da palavra metáfora, volta para a vila onde mora. Lá, escreve alguns versos e neles descobre a metáfora. Fica feliz e, ao final do filme, conquista o amor de sua deusa inspiradora pela metáfora.

Iniciamos, então, nossas reflexões questionando sobre o que representa conquistar alguém pela palavra e que poderes a palavra tem para modificar (alterar) o sentimento de outra pessoa. A palavra tem força criadora, possui um poder que está relacionado com a força do imaginário e do simbólico³, que, como no reflexo de um espelho, se simboliza. É importante que o leitor compreenda que nosso tapete teórico mobiliza muitos fios, e conseqüentemente, conceitos e autores. Mais que isso, via palavra, desestabiliza o mundo “logicamente estabilizado” proposto por Pêcheux na obra *Estrutura ou acontecimento*. Para não nos apressarmos e, assim, comprometer o entendimento desse mundo “logicamente estabilizado” que se desestabiliza pela metáfora, procederemos com cautela e sem muita pressa, como tomar um bom vinho em uma noite fria de inverno: sentindo o aroma, provando o gosto e sorvendo-o aos poucos, com calma...

³ A relação Real, Simbólico e Imaginário proposta pela psicanálise será retomada e aprofundada nos próximos subitens deste capítulo.

Tratamos em primeiro lugar do imaginário na perspectiva da história, o que, antecipamos, não é o mesmo proposto pela psicanálise. Qual é, então, o imaginário que constitui a época da ditadura militar?

Aqui também a resposta não é única e precisa. Em realidade, encontramos vários imaginários dessa época. Começemos pelo que diz Carlos Fico:

Esse ideário se alimentava de variadas obsessões: a obsessão anticomunista, a obsessão da imposição à sociedade civil da disciplina e hierarquia características do *ethos* militar, a obsessão persecutória dos divergentes, a obsessão da construção de uma grande potência. Esta mescla frágil de idéias toscas não pode ter sua significação compreendida de maneira completa fora do contexto da Guerra Fria e da influência política americana, cujos efeitos se fizeram sentir poderosamente na conjuntura dos anos 60 e 70. (2001, p. 13).

O autor, em outra obra, assinala que um desses imaginários representa a imagem otimista, segundo a qual o Brasil seria um país que, desde o descobrimento, já daria sinais de sua singularidade e positividade. Esse imaginário dificilmente poderia ser abalado (1997, p. 31), vendo-se o Brasil como predestinado a ser uma grande potência. Fico também afirma que

o vigor do discurso sobre o futuro é sustentado pela unidade de idéia, pela **identidade** que propicia essa convicção quanto à singularidade. O futuro promissor há de vir para um país tão especial – essa imagem tem força suficiente para situar-se como foco de referência de auto-reconhecimento social: ‘brasileiros’ são os que vivem no ‘país do futuro’. (p. 78). Grifo nosso.

A qual identidade se refere Fico? Afinal, quem são esses “brasileiros”?

Em seu texto ele afirma que “o que se queria era a ‘criação de um clima’, de uma atmosfera de aprovação, de contentamento com os rumos que se iam traçando – que os militares iam traçando” (p. 130). Para a propaganda militar, a massa, o povo, era carente, despreparada para votar, deseducada e influenciada por políticos demagógicos. Portanto, eles (os militares) deveriam educar essa população por meio do desenvolvimento, ou seja, inserir “a massa” para construir literalmente a imagem que projetavam de grande potência mundial.

Temos, no entanto, outros exemplos não tão otimistas assim o autor Carlos Fico relata que: pelos documentos guardados nos Arquivos Públicos do Rio de Janeiro e São Paulo é possível ter uma ideia das estratégias, do imaginário e das representações simbólicas que regiam o olhar e a produção escrita da burocracia repressiva. Percebemos certa incoerência e

descompromisso com a verdade dada a necessidade de superdimensionar qualquer atitude que pudesse ser considerada suspeita. Gostaríamos de chamar a atenção do leitor para o fato de que, se os brasileiros deveriam ser educados para concretizar a imagem projetada pela propaganda militar, não poderia haver brasileiros que se posicionassem contra essa suposta imagem, os quais aparecem como subversivos, comunistas, etc. Observemos a citação da *Revista Brasileira de História*, em que o autor Marcos Napolitano afirma:

Na lógica da repressão, artistas da MPB, CEBRADE⁴, ABI, intelectuais de esquerda, anistia “ampla, geral e irrestrita”, Chico Buarque e movimento operário eram parte de uma grande conspiração para desestabilizar o regime e a ordem vigente, através de eventos aparentemente pacíficos. Se esse documento fosse produzido alguns anos antes, poderia dar início a uma onda de perseguição e repressão sem precedentes. [...] Mas a “comunidade de informações”, neutralizada desde, ao menos 1976, ainda estava viva e patrocinava atentados contra entidades da sociedade civil, com três finalidades básicas: dificultar o diálogo do regime militar com setores liberais da sociedade civil (base da agenda da “abertura”), criar um clima de radicalização política, entre direita e esquerda e chantagear governo e sociedade para impedir qualquer punição aos Direitos Humanos, cometidas principalmente entre 1969 e 1976. (2004, p. 117).

A grande questão que observamos é o modo como a ideia de um regime autoritário que se diz democrático é lançada pelos militares e como o povo a absorve. No caso do *corpus* selecionado para esta dissertação, é possível adiantar que o conjunto de letras de músicas da MPB não só incomodava os militares, como também produzia certa desestabilização, ou seja, entendemos que o imaginário produzido pelos militares sobre o “bom” e o “mau” brasileiro se constrói pelo modo como os sujeitos da formação discursiva MPB se relacionam com a forma-sujeito da formação discursiva militar, uma vez que a censura impedia (ou tentava impedir) que eles exercessem uma influência negativa sobre os “bons” brasileiros.

É, portanto, nessa representação de “bons” e “maus” brasileiros, observados como modalidades de sujeito preconizadas por Pêcheux, que analisamos a identificação do “bom” como o que se identifica com a imagem sugerida pela propaganda militar, ou a que se identifica com a formação discursiva dos militares, e a representação de “mau” como, a que se identifica com a formação discursiva da MPB, que é a que questiona, que denuncia, que diz sem dizer. Ora, isso nos leva, na perspectiva da AD, ao efeito metafórico, que não é uma mera

⁴ A sigla CEBRADE- refere-se a Centro Brasil Democrático e era vista como uma espécie de organização clandestina e subversiva que articulava o mundo da música popular às organizações sindicais, numa clara alusão às estratégias de alianças de intelectuais e artistas de esquerda com a classe operária. Neste caso, a estratégia sonhada da esquerda se transformava em seu espelho invertido, prova da periculosidade e grau de organização dos artistas e intelectuais “subversivos” e “terroristas”, tentando dar plausibilidade à ficção imaginativa da acusação. (NAPOLITANO, 2004, p. 116).

substituição da palavra proibida de circular, da palavra censurada, mas o sentido que está camuflado nesta palavra.

No encaminhamento de letras de músicas do *corpus* que analisamos, percebemos que a representação de um “milagre econômico” e da construção e transformação do Brasil⁵ próspero exigia a participação de “bons brasileiros”, como os idealizados e que prestassem apoio e solidariedade ao governo. Obviamente, os que não o fizessem - os criadores do caos e subversivos – seriam negligenciados e, conseqüentemente, punidos por suas escolhas. Sabe-se que o “milagre econômico”, na realidade, não existia para a grande parcela da população excluída, que era conduzida pela força da repressão. Segundo Carlos Fico,

essa nova era estaria garantida porque o governo militar ‘brasileiro e bom’ investiria na juventude com especial vigor naquele momento, vigor indispensável para reverter os caminhos que essa juventude vinha sendo obrigada a trilhar. E, note-se, que tal ‘educação para os novos tempos’ estaria também garantida porque se daria a partir de instrutores que interpretavam corretamente a ‘brasilidade’: os militares que, além de se imaginarem os brasileiros mais autênticos, também supunham que os eflúvios dessa ‘alma nacional’ garantiriam o correto encaminhamento do futuro. Pois, como se viu, o ‘brasileiro’, por si só, seria alguém especial: ele habita um país ‘singular’. Basta interpretar corretamente essa essência e isso nos assegurará o rumo certo. (FICO, 1997, p. 122).

De acordo com o exposto anteriormente, estamos tratando de três imaginários, a saber:

1. O imaginário que os militares criaram, ou seja, os bons brasileiros. Aqueles que acatam e obedecem sem duvidar, questionar ou desobedecer, afinal eles habitam um país singular;
2. O imaginário divulgado pela imprensa sobre a conduta dos brasileiros e do encaminhamento do Brasil como um país do futuro;
3. O imaginário que passava a ideia da brasilidade dos militares como os que cuidariam para que tudo desse certo.

E a análise do discurso observa os modos de construção do imaginário necessário na produção dos sentidos. Segundo Orlandi: “os processos discursivos se desenvolvem sobre a base desta estrutura (a língua) e não enquanto expressão de um puro pensamento, de uma pura atividade cognitiva que utilizaria ‘acidentalmente’ os sistemas lingüísticos “ (1995, p. 22) Grifo da

⁵ Alguns slogans das principais campanhas da Aerp/ARP reforçam esse imaginário: “Você constrói o Brasil” (1972), “País que se transforma e se constrói” (1971), “Este é um país que vai pra frente” (1976). As ideias de “construção” e “transformação”, nesse contexto, estavam associadas às de ruína: segundo os militares, diante da situação de completa decadência moral e material que o país experimentara, caberia precisamente a eles inaugurar um novo tempo, reconstruindo, em bases transformadas, o Brasil. (FICO, 1994, p. 121).

autora. Ou seja, o discurso não é indiferente à língua. “O silêncio, portanto, é garantia do movimento dos sentidos. Sempre se diz a partir do silêncio” (ORLANDI, 1995, p. 23)

Voltemos à cena do filme que, em nossa perspectiva de trabalho, representa a pretensão apontada por Pêcheux de que “o discurso é concebido como efeito de sentido entre locutores” (1975/1988), o que nos remete a uma compreensão da linguagem como prática simbólica e que se encontra, portanto, na constituição do sujeito. Percebemos que na relação mundo/linguagem (palavra) não há uma relação linearizada (termo a termo) entre as coisas e a linguagem, pois são ordens diferentes: a do mundo e a da linguagem. Para a Análise do Discurso (AD) importa a linguagem como mediadora entre o trabalho simbólico, o ideológico, o político, o histórico e o social, fazendo surgir daí a linguagem como algo que não é transparente. Daí também a necessidade da noção de discurso para pensar nessas relações entre linguagem/mundo.

Como observamos no início desta seção, Pêcheux (1995, p.165) articula a noção de **efeito** a outras noções, como, por exemplo, **efeito de sentido**, **efeito significante**, **efeito metafórico** e tantos outros que encontraremos neste texto e de outros autores que se filiem às concepções teóricas da AD a partir da AAD69 (Análise Automática do Discurso). Segundo Nina Leite, o **efeito de sentido** refere-se à exterioridade implicada no processo de significação e deve ser pensada nos termos da materialidade da língua, construída discursivamente (exterior/interior). O **efeito significante** designa ao sujeito seu lugar, identificando-o a um certo ponto da cadeia, e o **efeito metafórico** é o que produz significações deslocando-as. (2004, p. 106-116).

Portanto, enquanto estruturado por linguagem, o simbólico está relacionado ao processo do significante e do sócio-histórico na constituição do sujeito, de tal forma que, posto em relação à experiência no mundo, possibilita que sentidos sejam sempre produzidos. No plano do discurso, a dimensão sociossimbólica já tem um furo no simbólico e no social que, estruturalmente, o imaginário não pode suturar. Esse furo no simbólico corresponde exatamente ao da divisão subjetiva, condição para que o sujeito possa aparecer e tenta desamarrear o significante do significado. Essa separação equivale à “barra” de que Lacan se vale para separar o significante do significado, que corresponde também à “barra” que divide e corta o sujeito. Essa divisão representa a castração simbólica, condição de possibilidade de emergência do sujeito, do sujeito do desejo⁶. (MALUF-SOUZA, 2005, p. 89).

⁶ Remetemos o leitor ao capítulo 2: “Tecendo os fios do tapete teórico da Análise de Discurso” no subitem: “A trama do sujeito na AD – Que sujeito é esse? “em que serão aprofundadas as reflexões sobre o conceito de sujeito.

Por isso, Pêcheux afirma ser “a linguagem como prática simbólica, uma prática que se constitui pela via do significante”. (1975-1993⁷, p. 160). E justamente por que a linguagem não é transparente e é atravessada pelos componentes mencionados anteriormente, que nossa proposta será perpassada pelo fio dourado do **efeito metafórico**. Dito de outra forma, o lugar do sentido, lugar da metáfora, é função da interpretação, espaço da ideologia. Ressaltamos que o político é o fato de o sentido ser sempre dividido, tendo uma direção que se especifica na história pelo mecanismo ideológico de sua constituição. Aí estão ligadas três noções – o político, o histórico e o ideológico –, as quais serão definidas discursivamente. O **efeito metafórico** passa pelo simbólico, pelo político e pelo ideológico e será, portanto, o fio condutor de nosso trabalho, pois todos os conceitos aqui mobilizados estarão sempre sendo perpassados por esse efeito. Esse é o nosso gesto de interpretação, pois percebemos que é o espaço do possível, da falha, da falta, do equívoco; é um espaço simbólico marcado pela incompletude e pela relação com o silêncio. Este silêncio local (censura) de que trataremos é a categoria analítica que se faz presente no *corpus* deste trabalho, especificamente nas canções compostas por Chico Buarque na época da ditadura militar no Brasil.

Na trama da constituição dos sentidos perpassam fios (in)visíveis que se entrelaçam no tecido do discurso. É como se precisássemos observar cada fio de uma vez, notar o seu sentido original e depois perceber que um fio isolado pode ter um sentido, mas na trama total pode e adquire outro(s) sentido(s). É justamente porque os sentidos não são únicos e imutáveis que devemos apreendê-los em cada dizer ou discurso, visto que se modificam, se transformam e silenciam sentidos inimagináveis. Exemplificamos com a letra da canção “Fado tropical”, nos versos que seguem: **esta terra ainda vai cumprir seu ideal. Ainda vai tornar-se um imenso Portugal**. Podemos fazer uma possível interpretação de que a voz aí veiculada procede do período do Brasil Colônia e discorre sobre a influência portuguesa na Colônia, evocando também a possibilidade de o Brasil **cumprir seu ideal e tornar-se um imenso Portugal**. O **ainda** aponta para efeitos de sentido de esperança, de uma possibilidade futura de a Colônia tornar-se um Portugal livre da ditadura. Percebemos, portanto, que há algo que ressoa na memória e que, portanto, faz significar. Em outras palavras, podemos afirmar que o discurso político aí presente integra na sociedade sua história, que é preche de historicidade. Portanto, o discurso constitui-se de sentidos e produz história.

Já que trouxemos à baila uma música de Chico Buarque, retomamos uma questão levantada na introdução: Por que Chico Buarque de Hollanda se tantos trabalhos já foram

⁷ Reportamo-nos ao ano de publicação original e ao ano da edição que utilizamos na pesquisa no decorrer de toda a dissertação quando tiverem as duas datas.

realizados sobre sua obra e pessoa? As respostas, nesse caso específico, podem ser duas: por ter sido um dos cantores mais visados pela censura e também pela riqueza de metáforas nas letras de suas canções.

Francisco Buarque de Hollanda nasceu no dia 19 de junho de 1944 no Rio de Janeiro, numa família de intelectuais e de artistas. Filho do historiador Sergio Buarque de Hollanda, morou em São Paulo, Rio e Roma durante a infância. Desde criança teve contato em casa com grandes personalidades da cultura brasileira, como Vinícius de Moraes e Baden Powell, amigos dos pais ou de Miúcha, também cantora e violonista. Sempre gozou de notoriedade que incomodava os militares, por ser artista dotado de uma consciência social. Todas as análises desenvolvidas sobre o mundo social das canções no Brasil reconhecem a obra de Chico Buarque como um dos repertórios de maior referência. Autor de 260 canções durante o período de 1964-1985, gravou dezessete discos individuais e participou de doze álbuns coletivos, nos quais é autor principal. Escreveu no mesmo período várias obras de teatro, como *Roda viva* (1967) e *Calabar*, em parceria com o cineasta Ruy Guerra, entre outros.

Hoje já há cerca de vinte livros que abordam sua obra, principalmente de duas perspectivas: como crítica literária corrente, ou, na forma de biografia do artista. Não vamos nos deter na imensa biografia de Chico Buarque, que já é bastante divulgada. Gostaríamos de trazer questões que atendem à nossa proposta de pesquisa, como as informações contidas no artigo “A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância”, de Marcos Napolitano (2004). No artigo Napolitano traça a trajetória da censura no regime militar brasileiro, assinalando a obsessão pela vigilância como forma de prevenir a atuação “subversiva”, sobretudo naquilo que os militares chamavam de propaganda subversiva. Os espaços, instituições e personalidades ligadas à cultura (artes, educação, jornalismo) eram particularmente vigiados pela “comunidade”. Sabemos que os agentes policiavam muito mais o campo da MPB, aumentando o grau de suas efetivas e orgânicas articulações político-partidárias. Por exemplo, lê-se num informe produzido em 1968 que o campo da música popular

vem se constituindo num dos principais meios de cisão psicológica sobre o público, desenvolvida por um grupo de cantores e compositores de orientação filo-comunista, atuando em franca atividade nos meios culturais. Dentre os principais agentes desse grupo se destacam: FRANCISCO BUARQUE DE HOLANDA, EDU LOBO, NARA LEÃO, GERALDO VANDRÉ, GILBERTO GIL, CAETANO VELOSO, MARÍLIA MEDALHA, VINÍCIUS DE MORAES, SIDNEY MULLER, GUTEMBERG, MILTONS [*sic*] NASCIMENTO, etc. (NAPOLITANO, 2004, p. 107).

A partir de 1971 os shows do chamado “Circuito Universitário” passaram a ocupar a maior parte dos informes e relatórios. O inimigo número 1 do regime passou a ser Chico Buarque, secundado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Gonzaguinha, Ivan Lins. Com o exílio de Vandrê e sua desagregação como *persona* pública do meio musical politizado, e as novas posturas de Chico Buarque, este passa a ser destacado como o centro aglutinador da oposição musical de esquerda. Assim, é frequente nas fichas e prontuários a expressão “pessoa ligada a Chico Buarque de Hollanda”, como se essa relação, por si só aumentasse o grau de suspeição. Entendermos, portanto, que as informações faziam parte de uma grande rede de comunicação, cujo centro era a figura de Chico Buarque.

No mesmo texto Napolitano afirma que no início da década de 1970, sobretudo entre 1971 e 1974, a vigilância sobre a MPB estava ligada intimamente à vigilância sobre o movimento estudantil; qualquer movimento de artistas ligados à MPB junto ao público jovem e estudantil deveria ser objeto de atenção redobrada e preventiva. (p. 108). Os relatórios de informação utilizavam-se de agentes infiltrados que esquadrihavam o ambiente e arrolavam todas as formas de ação e palavras de ordem que pudessem caracterizar um clima de comício político. Sobre o I Festival Universitário de Niterói, realizado em março de 1972, registrou-se o seguinte:

1. No palco via-se uma faixa que dizia “AMANHÃ SERÁ OUTRO DIA” e os universitários cantavam um samba “APESAR DE VOCÊ AMANHÃ HÁ DE SER OUTRO DIA”, de Chico Buarque.
2. Ao final do “show” apresentaram uma faixa, que dizia: PELA CULTURA, CONTRA A CENSURA. (NAPOLITANO, 2004, p. 111). Grifos do autor.

Àquela altura, ano de 1972, Chico Buarque era um dos artistas mais vigiados pela censura e pela “comunidade de informações”⁸ e qualquer evento que contasse com a sua presença era digno de atenção. Napolitano continua relatando:

Se Chico Buarque já aparecia como ‘um agente do grupo da MPB’ desde os anos 60, o episódio envolvendo a música *Apesar de você*, em 1970, quando a crítica ao ditador disfarçada em uma querela amorosa acabou sendo liberada pela censura e vendendo cem mil compactos, até ser cassada, piorou o grau de suspeita que recaía sobre suas costas. O Centro de Informações do Exército – CIE registrou as atividades do compositor como se ele fosse a “ponta de um iceberg” do mundo da subversão. (2004, p. 113).

⁸ “Nessa comunidade de informações encontravam-se os milhares de agentes envolvidos, funcionários públicos ou delatores cooptados”. (NAPOLITANO, 2004, p. 104).

Por tantas razões, mas, sobretudo, considerando-se o conjunto de sua obra, o seu prestígio internacional e, particularmente, as formas de enfrentamento da censura durante a ditadura militar, nossa pesquisa versa sobre as letras das canções de Chico Buarque de Hollanda. A construção de nosso trabalho representa o tecer da trama desse grande tapete, no qual iremos realizando a construção por meio de fios invisíveis (nem tão invisíveis assim), que são a ideologia, a língua, a linguagem e o discurso, o sujeito do inconsciente e do discurso, a formação ideológica, a formação discursiva, a memória discursiva e o interdiscurso. É importante destacar que os conceitos-chave deste primeiro capítulo da dissertação são resultado do diálogo de Pêcheux com vários autores, dentre eles Althusser, Foucault, Courtine, Lacan, Milner, Achard; desse modo, são feitas reformulações e redirecionamentos à teoria, como acontece com questões sobre ideologia, formação imaginária, formação discursiva, por exemplo. No entanto, o suporte de nosso trabalho encontra-se nas formulações de Pêcheux.

1.1 Primeiros fios

Assim como a tecelã precisa desenredar os fios para começar seu trabalho, “tenta velar, tecer este vazio a partir de significantes” (VISCO, 2006, p. 202), nosso trabalho inicial será separar os fios (conceitos) para observá-los, estudá-los e, então, organizá-los para a manufatura de nosso tapete teórico-analítico. A Análise do Discurso tem como característica a passagem da noção de *funcionamento* da língua para o discurso e a construção de um dispositivo analítico fundado na noção de *efeito metafórico*. Orlandi (1998, p. 80) afirma que “não há sentido sem essa possibilidade de deslize, e, pois, sem interpretação”, citação que reforça nossa proposta de observar os deslizamentos de sentido. Nas palavras da autora:

Algo do mesmo que está no diferente; pelo processo de produção de sentidos, necessariamente sujeito ao deslize, há sempre um possível “outro” mas que constitui o mesmo. Isto demonstra a relação língua, historicidade no discurso, através da metáfora, ou seja, o mesmo já é produção da história, já é parte do efeito metafórico

a historicidade está aí representada justamente pelos deslizes (paráfrases) que instalam o dizer no jogo das diferentes formações discursivas. Fala-se a mesma língua mas se fala diferente. Pelo efeito metafórico. Esse deslize próprio da ordem do simbólico é o lugar da interpretação, da ideologia e da historicidade. (ORLANDI, 1998, p.81).

Será a ideologia o primeiro fio que estudaremos, perfazendo um percurso teórico que começa por Marx, passando por Althusser, deslocando-se com Žižek e finalizando com Pêcheux.

1.1.1 A ideologia e a Análise do Discurso

O sentido parte da linguagem e dos conceitos que mobiliza e pode ser percebido na articulação de vários conceitos, entre os quais os de história, ideologia e sujeito. Utilizaremos o efeito metafórico para a “construção” dos conceitos teóricos da Análise de Discurso (AD).

Vamos, então, entrar na morada da Análise do Discurso, na qual adentraremos pela porta da frente, que é por onde se começa a visitar uma moradia. Acreditamos que a realidade exterior e aquilo que constitui o sujeito não podem ficar isentos dessa visita. A compreensão do conceito de ideologia e a relação que esta estabelece entre sujeito, língua e história justificam nossa entrada nesse edifício teórico. Percorreremos vários caminhos para conhecer essa construção que é Análise de Discurso (AD) no Brasil. Se causarmos a impressão de estarmos com dificuldades de encontrar os cômodos e de ingressar num caminho sem volta, talvez precisemos trilhar uma via dupla para perceber a distribuição desta morada, que é nosso texto. Assim como os sentidos se movimentam de um lado a outro, nosso percurso será pleno de idas e vindas nos conceitos que essa construção mobiliza.

Antes, entretanto, de apresentar a construção da AD, vamos tratar sobre o arquiteto que a projetou. Trata-se de Michel Pêcheux, que nasceu em Tours em 1938 e faleceu em Paris em 1983, fundador da Escola Francesa de Análise de Discurso. Quando se fala em AD, está se fazendo referência à escola francesa de Análise de Discurso e ao grupo que se reuniu em torno de M. Pêcheux a partir da década de 1960. Sabemos que o nascimento oficial como disciplina universitária deu-se em 1969, ano de publicação da revista *Langages*, nº 13, organizada por Jean Dubois, e do livro *Análise automática do discurso*, de Pêcheux. (ORLANDI, 1998, p. 201)

Estamos no *hall* de entrada dessa moradia, de onde já podemos observar o projeto dessa imensa construção. Nesse primeiro momento vamos situar as reflexões de Pêcheux dentro do campo da linguística contemporânea, abordando questões que consideramos essenciais no estudo da linguagem e que serão fundamentais para nosso trabalho de análise. Começaremos pelo texto “Observações para uma teoria geral das ideologias” (1968/1995), escrito por Thomas Herbert (pseudônimo de M. Pêcheux). O texto tem uma importância histórica porque nele Pêcheux já esboça algumas noções que fariam parte da construção teórica da Análise do Discurso.

O primeiro aspecto que chama nossa atenção neste texto é o apoio que Pêcheux dá às análises sobre as condições históricas e sociais de produção do discurso, entendendo a ideologia como elemento constitutivo desse processo. O autor identifica duas formas de existência da ideologia: as ideologias do tipo A: *produtos derivados da prática técnica empírica*, e ideologias do tipo B: *condições indispensáveis da prática política*. Postula também duas formas de resistência ideológica, a saber: ideologia do tipo A (técnico-empirista), como aquela que se refere ao *processo de produção*, tendo como característica fundamental a originalidade, ideologia do tipo B (político especulativa), que mostra as *relações sociais de produção* marcadas pelo conservadorismo, já que sua função é “produzir e conservar as diferenças necessárias ao funcionamento das relações sociais e de produção nas sociedades de classe”. (HERBERT, 1968/1995, p. 67). A resistência de tipo “B” desempenha o papel de cimento que está na base da “construção”. Contudo, uma dúvida surge e nos leva a um questionamento: Qual a diferença entre os dois tipos de resistência? O autor esclarece que “essa diferença remete à diferença estrutural fundamental que constitui a essência de todo modo de produção, a saber, a diferença entre ‘forças produtivas’ e ‘relações de produção’⁹. (p. 65). Portanto, percebemos que, na realidade, não existe separação, mas, sim, a união de ambas (força produtiva e relação de produção), da qual surge a ideologia.

No mesmo texto, o autor faz um deslocamento em relação à questão da metáfora, revelando que a similaridade-metafórica “permite colocar corretamente o problema da ‘realidade exterior’ e da *prova* dessa realidade, não é a realidade que permitiria, a partir de uma ligação originária e não metafórica com o ‘objeto real’, edificar *a posteriori* as metáforas”. (1968/1995, p. 73 - grifos do autor).

A questão referente às metáforas nos interessa em particular, por levar-nos ao fio condutor de nossa pesquisa. Portanto, percebemos que desde este texto Pêcheux já se

⁹ Estudaremos a força produtiva e a relação de produção no próximo subitem, “Ideologia em Marx”.

preocupava com a questão da ideologia e do inconsciente. Leite em sua pesquisa estabelece claramente estas diferenças no texto de Pêcheux.

No texto *Psicanálise e Análise do Discurso*, a autora afirma que a relação entre o ideológico e o inconsciente se fazia na direção oposta, ou seja, pela identificação de um inconsciente estrutural e um inconsciente analítico, que se revelava subordinado à ideologia, definida como a combinação do efeito metafórico e metonímico. Os processos metafóricos e metonímicos seriam os responsáveis pela articulação das instâncias do econômico, ideológico e político. Segundo Nina Leite em Herbert tratava-se de construir uma teoria geral das ideologias, com base na hipótese de a ideologia estruturar-se como linguagem. Nesse sentido, nada seria mais distante disso do que concebê-la como respondendo pela função de expressão. (1994, p. 140-142).

Já na obra de 1969, *A análise automática do discurso*, Pêcheux não retoma o que fora esboçado no texto anterior, de 1968, apenas introduz o conceito de **condições de produção, lugares sociais, formações imaginárias e papéis discursivos**, conceitos que podem (e devem) ser pensados com base no conceito de ideologia. Por “condições de produção” entendemos o processo de produção do discurso, que seria o “conjunto de mecanismos formais que produzem um discurso de tipo dado em “circunstâncias” dadas” (PÊCHEUX, 1969-1993, p. 74). Na mesma obra Pêcheux apresenta a noção de **discurso e funcionamento**: “O discurso não é transmissão de informação, mas pressupõe funcionamento da linguagem e põe em relação sujeitos afetados pela língua e pela história, em um complexo processo de constituição desses sujeitos e de produção de sentidos.” (1969-1993, p. 78) (grifos do autor).

Leite (1994) assinala que Pêcheux propõe uma “teoria do discurso como teoria geral da produção dos efeitos de sentido, que não seria para ele nem o substituto de uma teoria da ideologia nem o de uma teoria do inconsciente, mas poderia intervir no campo destas teorias”. (p. 112). Ressalta também que é o discurso que tece a ligação material entre o inconsciente e a ideologia. Segundo a autora, é preciso entender a língua não como sistema e sim como tendo

a função de exprimir sentido, tornando-se um objeto teórico cujo **funcionamento** pode ser cientificamente descrito. Este ato implica um deslocamento conceitual importante, na medida em que realiza a separação da “homogeneidade cúmplice” entre a prática e a teoria da linguagem, e impõe à ciência assim constituída um resto – parte integrante da linguagem – necessariamente abandonado, e que por isto não cessa de retornar (não se escreve). (1994, p. 113).

Cabe ressaltar que no texto de Pêcheux de 1969 é a referência à sociologia e à teoria das formações sociais que responderá, neste momento, como instrumento para nomear esta **falta**, constituindo o Outro na teoria. (p. 114 - grifo nosso). Nesse texto aparece também o estudo dos processos de produção, que são definidos como as relações de sentido nas quais um discurso é produzido. O fato de um discurso remeter invariavelmente a outro impõe a necessidade de pensar a categoria do discursivo como matéria-prima de qualquer discurso e, assim afirmar que não há realidade pré-discursiva. Esta tese é fundamental porque condiciona a concepção de sentido como **efeito**, que vai operar na teoria e impor que a **exterioridade** implicada no processo de significação seja pensada nos termos da materialidade da língua, construída discursivamente (exterior/interior). É o que Pêcheux denomina de representação imaginária do lugar social. (p. 116). Em suma, o que faltou no texto de 1969 foi uma teoria do imaginário nas suas relações com o real. (p. 138).

No texto de 1975/1996, além do conceito de ideologia, outros conceitos são explorados, entre os quais os de **formação ideológica** e **formação discursiva**, onde fica esclarecida, portanto, a maneira como o estudo do sentido implica necessariamente uma mudança de terreno, vale dizer, de objeto. É o **discurso** que realiza a ligação da ideologia com a língua. (p. 128). A ideologia, por meio do hábito e do uso, está designando ao mesmo tempo **o que é e o que deve ser** qual o lugar social a ser ocupado pelo sujeito do discurso. Destacamos desse texto a importância de operar com categorias de modo não-opositivo, ou seja, “o sistemático aqui não se opõe simplesmente ao não sistemático, assim como o exterior não se define como o não-interior”. (1994, p. 133). O aspecto relevante aqui para nossas reflexões é justamente a discussão sobre o caráter histórico ou não da língua.

Leite reafirma que é importante destacar também “o abandono da contradição lógica como forma de oposição (relação exclusiva) entre categorias para a elaboração de um conceito de estrutura que, incluindo o real como contingência, reserve aí um lugar para a história”. Diríamos com a autora que é, portanto,

a consideração do **sujeito** em sua relação com o **sentido** que traz a inclusão do **não-sistemático** na teoria. É por presentificar algo da ordem do **real** que o sujeito (enquanto sujeito-efeito e não efeito-sujeito) introduz, neste contexto, um elemento capaz de romper com a sistematicidade. E o que rompe com a sistematicidade configura-se como resíduo (**resto**) (p.134 - grifos nossos).

O sujeito, enquanto referido ao real, deixa de ser simplesmente o sujeito do discurso para tornar-se um sujeito afetado pelo inconsciente. E se é afetado pelo inconsciente, não podemos negligenciar esse resto, que, em nossa perspectiva, representa o silêncio local. Lembramos, portanto, que o silêncio local é uma das categorias não sendo a única. A autora assim reflete sobre as colocações de Pêcheux: “[...] que o sujeito do discurso não se identifica quer com o sujeito da ideologia, quer com o sujeito do inconsciente, sendo a articulação entre estes três conceitos o ponto nodal, núcleo a ser incessantemente trabalhado na teoria”. (1994, p. 134).

É, portanto, a partir da referência ao sujeito na origem do sentido que ele enuncia que Pêcheux introduz a noção de ilusão subjetiva, retirada da teoria de Althusser (e referida ao conceito de sujeito da ideologia) e central para a análise a ser empreendida em 1975, constituindo o esteio da inclusão explícita da teoria psicanalítica no quadro epistemológico aí delineado. (1994, p. 135). A afirmação althusseriana – de que a ideologia interpela os indivíduos em sujeito – abre para Pêcheux a possibilidade de articular no nó do discurso a questão do sujeito e do sentido. O sujeito no discurso é definido por uma “evidência de sentido”, não podendo, então, ser tomado como origem real de onde emanaria um/o sentido, mas, justamente por isso, devendo se identificar imaginariamente como sua fonte. Dito em outras palavras, se é produzido como sentido, dele não pode ser causa. (p. 138).

Pêcheux e Fuchs retomam a noção de formação discursiva esclarecendo que as FDs são componentes das formações ideológicas, ou seja, as FDs “materializam o ideológico presente nas formações sociais, nas relações do homem com o mundo” (1993, p. 166). Em outras palavras, a ideologia está presente dentro do funcionamento do discurso. Tudo e todos são constituídos pela ideologia: o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia para que se produza o dizer, que também está repleto de ideologia.

Nesse contexto das reflexões de Pêcheux, o autor passa a considerar o eu nas práticas de resistência e abre espaço para a noção de pensamento inconsciente, que implica compreender que a própria construção teórica tem cunho inconsciente. No texto “Só há causa daquilo que falha”¹⁰, Pêcheux afirma:

Só há causa daquilo que falha (J.Lacan). É nesse ponto preciso que ao platonismo falta radicalmente o inconsciente, isto é, a causa que determina o sujeito exatamente onde o efeito de interpelação o captura: o que falta é essa causa, na medida em que

¹⁰ O artigo “Só há causa daquilo que falha ou o inverno político francês: início de uma retificação” foi publicado, como anexo no livro *Semântica e Discurso*, de 1988. Neste texto, o autor inclui a possibilidade de resistência do sujeito.

ela se “manifesta” incessantemente e sob mil formas (o lapso, o ato falho, etc). no próprio sujeito, pois os traços inconscientes do significante não são jamais “apagados” ou “esquecidos”, mas trabalham, sem se deslocar, na pulsação sentido/*nonsens* do sujeito dividido. (1983-1995, p. 300).

As falhas no ritual de interpelação ideológica indiciam um sujeito dividido, que se manifesta por lapsos e atos falhos, por meio dos quais resiste. E por falar em resistência, reforçamos as palavras de Pêcheux, que nos diz que

a ordem do inconsciente não coincide com a da ideologia, o recalque não se identifica nem com o assujeitamento nem com a repressão, mas isso não significa que a ideologia deva ser pensada sem referência ao registro inconsciente. Não estamos, com isso, querendo sugerir que o lapso ou o ato falho seriam, como tais, as bases históricas de constituição das ideologias dominadas; a condição real de sua disjunção em relação à ideologia dominante se encontra na luta de classes como **contradição** histórica motriz (um se divide em dois) e não em um mundo unificado pelo poder de um mestre. (1995, p. 301- grifo nosso).

Tentemos entender a citação acima, na qual Pêcheux defende que só é possível conceber a contradição como desigual, ou seja, estamos diante do que ele nomeia como relações de contradição-desigualdade-subordinação. E é nesse processo que se chega à apropriação do conhecimento. Aí, surge a concepção de FD como heterogênea, constituída por saberes que vêm de outro lugar, de uma outra formação discursiva. E uma FD entendida assim vai desencadear mais do que o desdobramento da forma-sujeito em duas tomadas de posição. Na verdade, este desdobramento conduz a pensar em fragmentação da forma-sujeito em várias posições-sujeito desiguais entre si. É aí que reside a contradição. Vemos, portanto, que tais saberes são provenientes do exterior e, num determinado momento histórico, passam a poderem ser ditos (ou não) no espaço da FD.

É claro, portanto, que os aspectos tratados são relevantes para nossa pesquisa, porque é exatamente nesse movimento dos sentidos de uma FD para outra que encontramos os não-ditos (silenciados) nas letras das músicas de Chico Buarque. Vemos que os lapsos, os atos falhos e o silêncio local inscrevem traços de resistência, do jogo não homogêneo das FDs. Isso significa que há reprodução e transformação ao mesmo tempo, nem de modo pontual e sucessivo. Nas palavras com que Pêcheux fecha seu artigo, isso quer dizer que não há dominação sem resistência, e que ninguém pode pensar do lugar do outro, produzindo a resistência no outro, “é preciso ousar pensar”. (1995, p. 304). Pêcheux assim registra em sua obra *Semântica do Discurso*:

Com relação à forma dessa contradição, vamos especificar que ela não poderia, levando-se em conta o que acabamos de dizer, ser pensada como a oposição de duas forças que se exercem uma contra a outra *em um mesmo espaço*. A forma de contradição inerente à luta ideológica entre as duas classes antagonistas não é *simétrica*, no sentido em que cada uma tenderia a realizar, em proveito próprio, *a mesma coisa* que a outra.

Vemos na leitura de Leite que a proposta de Pêcheux é

neste sentido amplamente compatível com a teorização lacaniana; mais ainda, segundo nosso entendimento (Nina Leite), tal proposta só se sustenta caso se adote uma noção de **estrutura** tal como desenvolvida na teoria de Lacan, a partir de uma teoria do significante afetada pela hipótese do inconsciente. (1994, p. 187 - grifo nosso).

De todas essas reflexões, observamos que a língua na concepção da AD, é furada, e é por possui furos que pode existir a possibilidade de deslocamentos, que nos permitem ler o não-dito (o que foi silenciado), ou seja, esses pontos de deriva são passíveis de serem interpretados. Portanto, esta dissertação é uma das leituras possíveis de tais pontos.

Observamos que o conceito de ideologia é essencial para todo e qualquer trabalho que se proponha seguir nos caminhos da AD. Julgamos oportuno, portanto, evocar os trabalhos desses teóricos para compreender os deslocamentos que foram efetuados. Para tanto, começaremos por Marx e Engels, que com o conceito de materialismo histórico contribuíram para o deslocamento do conceito de ideologia proposto por Pêcheux.

1.1.2 Ideologia em Marx

Karl Marx, economista, filósofo e socialista alemão, nasceu em Trier em 5 de maio de 1818 e faleceu em Londres a 14 de março de 1883. Em 1848, Marx e Engels publicaram o folheto “O Manifesto Comunista”, primeiro esboço da teoria revolucionária que, mais tarde, seria chamada “teoria marxista”. Marx apresentava uma filosofia revolucionária, que procurava demonstrar as contradições internas da sociedade de classes e as exigências de superação. Os princípios básicos que fundamentam o socialismo marxista podem ser sintetizados em duas teorias centrais: a teoria da mais-valia, em que se demonstra a maneira pela qual o trabalhador é explorado na produção capitalista, e a teoria da luta de classes, na

qual se afirma que a história da sociedade humana é a história da luta de classes ou do conflito permanente entre explorador e explorado.

Além disso, Marx dedicou-se a um estudo intensivo da história, elaborando uma teoria que viria a ser conhecida como a concepção materialista da história. Materialismo histórico é uma teoria sobre toda e qualquer forma produtiva criada pelo homem de acordo com seu ambiente ao longo do tempo, a qual concebe que os acontecimentos históricos são determinados pelas condições materiais (econômicas) da sociedade. Dentre as ideias do materialismo histórico estão as forças produtivas e as relações de produção. As forças produtivas constituem as condições materiais de toda a produção; representam as matérias-primas, os instrumentos e as técnicas de trabalho. Por sua vez, as relações de produção são as formas pelas quais os homens se organizam para executar a atividade produtiva; em suma, as forças produtivas e relações de produção são condições naturais e históricas de toda atividade produtiva que ocorre em sociedade. A forma pela qual ambas existem e são reproduzidas numa determinada sociedade constitui o que Marx denominou de “modo de produção”. O materialismo histórico, ao afirmar que “toda sociedade só existe porque consome e só há consumo onde há produção”, pretende que a explicação da história das sociedades humanas, em todas as épocas, se dê pelos fatos materiais, essencialmente econômicos e técnicos. A sociedade é comparada a um edifício no qual as fundações, a infraestrutura, seriam representadas pelas forças econômicas, ao passo que o edifício em si, a superestrutura, representaria as ideias, os costumes, as instituições (políticas, religiosa, jurídicas, etc.).

Com base nos pressupostos teóricos do materialismo histórico, o pensador alemão demonstra que a ideologia é determinada pelas relações de dominação entre as classes sociais. Ao se referir à ideologia burguesa, Marx entende que as ideias e representações sociais predominantes numa sociedade capitalista são produto da dominação de uma classe social (a burguesia) sobre a classe dominada (o proletariado) e que a sociedade é determinada por suas condições socioeconômicas. Em outras palavras, a busca pelo poder leva a que os homens, organizados em classes sociais, por meio de processos de perda, domínio e manutenção desse poder, façam sua história, a história da humanidade.

Segundo Marx e Engels (1984), na obra *Ideologia alemã*, o obscurecimento da origem real das ideias na vida material da sociedade possibilita a reprodução das ideias dominantes nesta sociedade e, conseqüentemente, das formas de dominação nela encontradas, as quais, desse modo, são aceitas, não estando sujeitas à crítica. Daí a famosa tese de que sempre, num dado momento histórico, as ideias da classe dominante são também as ideias dominantes.

Para Marx, o termo “ideologia” tem um sentido negativo, já que a imposição do pensamento de uma classe a outra tem o objetivo de ocultar a realidade, de modo que a classe dominada aceite sua situação de dominação. A ideologia marxista estabelece a teoria do valor do trabalho, que, por sua vez, abriga o conceito de mais-valia: o capitalista como proprietário dos meios de produção retém parte da produção do trabalhador. A mais-valia mede a exploração dos assalariados pelo capitalista e é fonte de lucro destes. Schons e Mittmann (2009, p. 295-304) afirmam que a “contradição é elementar para o entendimento do conceito produção/reprodução, já que a contradição é constitutiva de qualquer luta de classes e não é apenas oposição de idéias, nem antagonismos”. Para as autoras, a contradição é constitutiva e está articulada ao trabalho da memória e do interdiscurso.

Marx, em suma, critica a essência do capitalismo, que reside precisamente na exploração da força de trabalho pelo produtor capitalista e que, segundo ele, um dia haverá de levar à revolução social. Logo, as categorias de *luta de classes*, *a mais-valia*, *a revolução socialista* são conceitos básicos para a transformação social.

Essa concepção de ideologia, apesar de limitada se comparada às propostas que estão por vir, tais como as de Žižek e Pêcheux, encontra certa ancoragem neste trabalho, principalmente pela relação com a mais-valia e a própria revolução socialista, já que a época da ditadura militar no Brasil era justificada justamente como uma luta contra os comunistas. Em relação ao nosso *corpus*, lembramos que, mesmo o sujeito pragmático não podendo dizer pela proibição da palavra, ele diz, porque o silêncio significa. A palavra dita no silêncio local (pela interdição da censura) não é o implícito, mas o exemplo de resistência.

Durante os regimes autoritários, os que comandam, os que atuam no poder, passam a ideia de segurança. No caso da ditadura militar brasileira, era especialmente associada à defesa interna do país contra a ameaça comunista e à necessidade de reforçar valores cristãos num mundo dividido pela Guerra Fria, em que as duas maiores potências mundiais – Estados Unidos e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – tentavam obter a adesão dos países oferecendo-lhes auxílio ao desenvolvimento econômico.

Pêcheux, na obra *Semântica e discurso* – uma crítica à afirmação do óbvio (1975-1993), avança em outra direção: ao considerar o sujeito interpelado socialmente e afetado pelo inconsciente, entende a ideologia numa relação com o social, com o simbólico e com o imaginário, o que marca um distanciamento com o modo marxista de pensar língua, sujeito e sentido.

Para dar continuidade à transformação do conceito de ideologia estudado na AD é imprescindível, no entanto, nos reportarmos às reflexões de Louis Althusser, de quem

Pêcheux foi aluno e do qual faz deslocamentos muito significativos para o edifício teórico da AD.

1.1.3 Ideologia em Althusser

A ideologia, na concepção althusseriana, retoma e desloca a noção marxista de ideologia; é, portanto, o próprio processo de codificação do mundo e o viés pelo qual os atores sociais tomam consciência dos seus atos. As teses que estudaremos neste subtítulo são as de que a *ideologia interpela os indivíduos enquanto sujeitos* e que a *ideologia não tem história*, ou seja, é eterna. Ambas são importantes para a AD, pois foi por meio delas que Pêcheux fez um deslocamento para a teorização da teoria não subjetiva da subjetividade.

O ponto de partida da reflexão althusseriana sobre ideologia é o princípio do materialismo histórico: toda sociedade só existe porque consome e só há consumo onde há produção. Para a produção acontecer são necessários um aparelho do Estado – governo, administração, exército, polícia, tribunais, prisões, etc.– e vários aparelhos ideológicos do Estado – igrejas, escolas, partidos, empresas, famílias, jornais, etc. Na teoria marxista, o aparelho de Estado (AE) contém o governo, os ministérios, o exército, a polícia, os tribunais, os presídios, etc., que constituem o aparelho repressivo de Estado (ARE). Como o próprio nome sugere, **repressivo** refere-se àquilo que funciona pela violência. Por sua vez, os aparelhos ideológicos de Estado envolvem um certo número de realidades que se apresentam ao observador imediato sob a forma de instituições distintas e especializadas, como as citadas.

Todo aparelho de Estado, seja repressivo, seja ideológico, **funciona** ao mesmo tempo pela violência e pela ideologia. É importante ressaltar que o aparelho repressivo atua, predominantemente, pela repressão e, secundariamente, pela ideologia, ao passo que o aparelho ideológico de Estado funciona, predominantemente, pela ideologia e, secundariamente, pela repressão. Althusser, no artigo intitulado “Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado” (notas para uma investigação), de 1996¹¹, esclarece que o papel do ARE consiste em assegurar, por meio da força (física ou de outro tipo), as condições políticas de reprodução das relações de produção: as relações de exploração. Ressaltamos que o ARE assegura, pela repressão (desde a mais brutal força física até meras ordens e proibições

¹¹ Este artigo se encontra no livro *Um mapa da ideologia* de Theodor W. Adorno et al., organização de Slavoj Žižek, tradução Vera Ribeiro. – Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

administrativas) ou pela censura, as condições políticas de atuação dos AIEs (1996, p. 116-117). Para nossa proposta de trabalho é importante a compreensão dos conceitos referidos, pois, como veremos nas análises das canções, a repressão e a censura estarão perpassando o nosso *corpus*. Na canção “Cálice”, o verso “Mesmo calada a boca/ resta o peito”¹² indica tratar-se da censura propriamente dita, do silêncio imposto, ou seja, ter de aguentar calado uma situação de repressão. Remete a que, mesmo que à boca não seja permitido falar, os sentimentos que estão guardados no peito não foram calados, porém o silêncio imposto (a censura) não permite que tais sentimentos sejam expressos, verbalizados.

Althusser foi o primeiro teórico marxista a propor que a ideologia seria um elemento onipresente, trans-histórico e eterno na história humana, ou seja, não existiria apenas em função da sociedade de classes. Nesse momento, Althusser registra que

se estou apto a propor o projeto de uma teoria da ideologia em geral, e se essa teoria é realmente um dos elementos de que dependem as teorias das ideologias, isso acarreta uma proposição aparentemente paradoxal, que expressarei nos seguintes termos: *a ideologia não tem história*. (1996, p. 124).

Logo, entendemos que Althusser tem a intenção de construir uma teoria da ideologia em geral e justificar o projeto de uma teoria da ideologia em geral, que se baseia na história das formações sociais e dos modos de produção combinados nas formações sociais e nas lutas de classes que se desenvolvem dentro delas. Afirmo o autor:

Nesse sentido, é claro que não há nenhuma possibilidade de uma teoria das ideologias *em geral*, já que as ideologias (definidas no duplo aspecto sugerido acima: regionais e de classe) têm uma história cuja determinação, em última instância, situa-se claramente fora das ideologias em si, embora as suponha. (1996, p.124).

Althusser afirma que a ideologia não tem história. Marx também afirmava que a ideologia não tem história (sua história lhe é externa), o que denota um sentido negativo. Althusser defende que “as ideologias têm uma história própria” (ainda que seja determinada, em última instância, pela luta de classes). Isso evidencia um caráter positivo da ideologia, que

¹² Vale salientar que o recorte do *corpus* tem a finalidade, apenas, de ilustrar a questão levantada nesta discussão. Uma análise mais aprofundada será apresentada no capítulo 4, “Percorrendo o caminho das análises”.

está justamente no fato de ter uma estrutura e funcionamento próprio, o que faz dela uma realidade não histórica, ou melhor, *oni-histórica*, cuja estrutura e funcionamento permanecem imutáveis durante toda a história humana. Sendo, portanto, a ideologia, a história e o inconsciente considerados **eternos**, permitem que as interpretemos como noções **constitutivas** dos sentidos presentes em nosso *corpus*. Schons faz um deslocamento da noção de contradição e afirma que,

ao admitir as contradições, a língua perde seu caráter homogêneo e estável, passando a ser entendida como elemento de base material, heterogêneo por excelência, não estável, não previsível e não fechado, o qual combinado à materialidade do processo sócio-histórico, constitui o lugar da produção dos efeitos de sentido. (2006, p. 55).

É o que explica Althusser ao relacionar essa ideia à proposição freudiana segundo a qual o inconsciente não tem história, ou seja, é eterno.

Se eterno não significa transcendente a toda a história (temporal), mas onipresente, trans-histórico, e, portanto, imutável em sua forma em toda a extensão da história, adotarei a expressão de Freud palavra por palavra e escreverei: *a ideologia é eterna*, exatamente como o inconsciente. E acrescento que julgo essa comparação teoricamente justificada pelo fato de que a eternidade do inconsciente guarda alguma relação com a eternidade da ideologia em geral. (1996, p. 125).

Entretanto, de forma alguma isso significa que a ideologia (ou o inconsciente freudiano) transcenda a história, mas, sim, que é mutável na sua forma ao longo da história. O autor utiliza o termo “ideologia” para designar a ideologia em geral e propõe duas teses sobre a estrutura e funcionamento da ideologia. A primeira tese é: *A ideologia é uma “representação” da relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência.*

Pela expressão “a ideologia é uma ‘representação’ da relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência” (1996, p. 126) entendemos que seria na ideologia que os homens representam o mundo para si mesmos, porém este nunca é tal como existe efetivamente, mas, sim, é um mundo marcado pela intervenção humana.

Nas palavras de Althusser o que “se reflete na representação imaginária do mundo encontrada na ideologia são as condições de existência dos homens, ou seja, seu mundo real.” (1996, p. 127). O sujeito (por ser sujeito) sente-se capaz de representar fielmente a realidade,

mas a representa, de fato, ideologicamente. É a ideologia que constitui o sujeito; portanto, toda ideologia teria como função primordial constituir indivíduos em sujeitos.

Sendo a ideologia, antes de tudo, um sistema de representações, é também profundamente *inconsciente*, ou seja, impõe-se primordialmente como estrutura, não passando pela consciência humana. Os homens vivem as suas ações não de forma livre e consciente, mas, sim, na ideologia, através e pela ideologia; na ideologia “os homens representam para si mesmos suas condições reais de existência sob forma imaginária”. (ALTHUSSER, 1996, p. 126). Essa relação aparece como sendo consciente apenas na medida em que é inconsciente. Se pensarmos a estrutura nos moldes da psicanálise, de que o sujeito não está no centro de si mesmo, tampouco é a fonte do sentido, o lugar onde está não tem centro, mas é uma estrutura. Todavia, o que essa estrutura tem em comum com a concepção discursiva que lhe atribuiu Pêcheux? Justamente o fato de representar a inclusão do sujeito na cena da linguagem e por ser marcada por um furo fundante, uma falta constitutiva, que vem funcionar como verdadeiro motor da estrutura. Lacan deu um nome a essa falta, cunhando-a como uma de suas mais importantes invenções teóricas, *o objeto a*¹³, um objeto faltoso, perdido, que o sujeito busca reencontrar, como causa do desejo. (LEANDRO FERREIRA, 2005, p. 73).

A segunda tese de Althusser refere-se ao fato de que *a ideologia tem uma existência material*, ou seja, não tem uma existência ideal, já que só existe num AIE (aparelhos ideológicos de Estado) e em suas práticas. Essas práticas, ou rituais, são realizadas por sujeitos *conscientes*, que agem de uma maneira, não de outra, por determinação de sua(s) ideias/consciência, de modo que há uma identificação entre o ritual e a ideia de cada sujeito. Nas palavras de Althusser, “uma ideologia existente num aparelho ideológico material, que prescreve práticas materiais regidas por um ritual material, práticas estas que existem nos atos materiais de um sujeito que age, com plena consciência, de acordo com sua crença”. (1996, p. 131).

Em outras palavras, diz respeito ao fato de que toda prática ocorre por meio e sob a ideologia, ao mesmo tempo em que só existe ideologia através do sujeito e para sujeitos. O autor chega, então, à sua tese central de que *a ideologia interpela os indivíduos enquanto sujeitos* (ALTHUSSER, 1996, p. 131), e faz isso indistintamente, recrutando a todos: “Toda ideologia invoca ou interpela os indivíduos como sujeitos concretos, pelo funcionamento da categoria de sujeito”. (p. 133). Essa recrutação se dá no momento em que o sujeito se identifica com o sujeito de uma ideologia por meio de uma evidência. Ainda nas palavras de

¹³ As questões sobre a falta constitutiva, o objeto a (Lacan) e sujeito desejante serão retomadas e aprofundadas no capítulo “A trama do sujeito na AD – Que sujeito é esse?”

Althusser, “os indivíduos são sempre já sujeitos” (p. 134); mesmo antes de nascerem já estão predeterminados a se identificarem com determinados sujeitos ideológicos, seja em razão do sexo, seja do comportamento, da crença religiosa, etc. Valemo-nos neste ponto das reflexões presentes na tese de doutoramento de Ângela Stube Netto, por serem pertinentes ao tema proposto:

“Percebemos, nas reflexões de Althusser, um deslocamento na noção de ideologia em relação à concepção de ideologia como dominação, já que aborda seu caráter imaginário, constitutivo e a sua materialidade”. (2008, p. 46). A autora ressalta que:

o sujeito pensado por Althusser é interpelado e se constitui nessa interpelação; já em Freud e em Lacan, a estruturação inconsciente possui uma complexidade maior que a da interpelação, ou seja, o sujeito se constitui justamente no que escapa à interpelação, no que falha e faz furo na linguagem, isso diferencia o papel atribuído ao inconsciente nesse cenário”. (2008, p. 46).

Afirma ainda que “a ordem do desejo inconsciente, promotora da divisão subjetiva do sujeito, fica minimizada ou pouco desenvolvida tanto na teoria althusseriana quanto em teorias do discurso tributárias ao trabalho de Althusser, tal como nas de Pêcheux, em função da primazia dada ao sujeito ideológico.” (STÜBE NETTO, 2008, p. 46).

Reforçamos aqui que um conceito está entrelaçado a outro numa rede de significações. A teoria marxista propõe que a ideologia pode ser considerada um instrumento de dominação que age pelo convencimento (não pela força), de forma prescritiva, alienando a consciência humana e mascarando a realidade.

Althusser considera que a ideologia interpela indivíduos em sujeitos, é materializada em aparelhos ideológicos de Estado (AIEs) e sua função é uma prática social e política, pois está relacionada às lutas de classes e à reprodução das condições de produção e de existência dos indivíduos nas instituições e na sociedade. Percebemos, pois, nas reflexões de Althusser um deslocamento na noção de ideologia em relação à concepção de ideologia como dominação, já que aborda seu caráter imaginário, constitutivo e sua materialidade. O autor, ao final da sua obra, remete à questão do inconsciente freudiano, afirmando que os laços sociais são inconscientes. Não obstante, o conceito de sujeito refere-se a um sujeito ideológico/jurídico, sem referência ao sujeito do desejo. Entendemos que o grande deslocamento proposto pela psicanálise está no fato de compreender a estruturação da

realidade social através de fantasias ideológicas, sustentadas na relação Real¹⁴, Simbólico e Imaginário, o que implica que elas também se transformam. E por falar em psicanálise, o filósofo político esloveno Slavoj Žižek propõe a noção de “fantasia ideológica”, a qual, dentro dos estudos filosóficos e políticos contemporâneos, tem sido bastante citada. Žižek é um estudioso das relações de poder com os sistemas de comunicação social, fazendo uso da psicanálise lacaniana para a realização da crítica social. Dedicamos um subtítulo ao estudo de tais conceitos.

1.1.4 Ideologia em Žižek

O engajamento de Žižek¹⁵ deve ser encarado de modo diferente da participação ritual em movimentos sociais. No artigo intitulado “Como Marx inventou o sintoma?” Žižek apresenta o conceito de ideologia preconizado por Marx como “falsa consciência”, como um desconhecimento da realidade social que faz parte dessa mesma realidade. (1996, p. 312). E questiona: “Será que esse conceito da ideologia como consciência ingênua ainda se aplica ao mundo de hoje?” Žižek baseia-se na obra de Peter Sloterdijk, cuja tese afirma que o modo dominante de funcionamento da ideologia é cínico, o que torna este funcionamento impossível – ou, mais exatamente, inútil. Em outras palavras, o sujeito cínico tem perfeita ciência da distância entre a máscara ideológica e a realidade social, mas, apesar disso, continua a insistir na máscara: “Eles sabem muito bem o que estão fazendo, mas mesmo assim o fazem”¹⁶, (p. 313). Nesta citação transparece o paradoxo de uma falsa consciência: sabe-se muito bem da falsidade, tem-se plena ciência de um determinado interesse oculto por trás de uma universalidade ideológica, mas, ainda assim, não se renuncia a ela.

Observamos, portanto, um deslocamento nas idéias de Marx, e essa ideia de cinismo encontra eco em nossas reflexões sobre o silêncio local, pois nas análises que efetuaremos em

¹⁴ STÜBE NETTO (2008) Afirma que para Pêcheux, o Real emerge apenas pontualmente na linguagem, pois, configura o impossível de ser tocado e simbolizado. Ao conceber que o Real emerge na linguagem e que nos deparamos com ele, o autor revela a tensão e o conflito na produção de sentidos. Para Lacan, o Real (escrito com letra maiúscula e, ao longo do seu trabalho, como R) é o que se repete como falta, é o não simbolizável, o impossível de ser tocado; o liga ao resto (uma realidade desejante e inacessível), ao desejo inconsciente. Por sua vez, o real (com letra minúscula) aponta para representação, sempre imaginária da realidade. (p. 48).

¹⁵ Žižek nasceu em 1949, em Liubliana, capital da Eslovênia, a mais próspera das províncias da antiga República da Iugoslávia, e a primeira a se tornar independente em 1991. Em 1971 completou sua graduação em Filosofia e Ciências Sociais e apresentou sua tese *A relevância prática e teórica do estruturalismo francês*. Filho de comunistas linha-dura, viu fracassar sua aspiração ao rápido ingresso no sistema burocrático-universitário.

¹⁶ Baseada na fórmula marxista “disso eles não sabem, mas o fazem”.

muitos momentos visualizaremos nitidamente o “eles sabem muito bem o que estão fazendo (referindo-se ao governo), mas mesmo assim o fazem”, ou seja, ao tentar “driblar” a censura (silêncio local), “mascaram” uma situação que não condiz com a realidade. Segundo Žižek,

eles sabem muito bem como as coisas realmente são, mas continuam a agir como se não soubessem. A ilusão, portanto, é dupla: consiste em passar por cima da ilusão que estrutura nossa relação real e efetiva com a realidade. E essa ilusão desconsiderada e inconsciente é o que se pode chamar de *fantasia ideológica*. (1996, p. 316).

Essa citação por si só justifica a inclusão de Žižek como um dos teóricos que embasam nossa pesquisa. Žižek acredita que o nível fundamental da ideologia não é uma ilusão que mascare o verdadeiro estado de coisas, mas de uma fantasia (inconsciente) que estrutura nossa própria realidade social. (1996, p. 316).

O autor chama de “realidade social um constructo que se sustenta num certo *como se* (agimos *como se* acreditássemos na onipotência da burocracia, *como se* o Presidente encarnasse a Vontade do povo, etc.)” (1996, p. 318). O próprio autor questiona-se: O que significa, mais exatamente, dizer que a fantasia ideológica estrutura a própria realidade? A explicação parte da teoria lacaniana de que na oposição entre o sonho e a realidade a fantasia fica do lado da realidade: ela é, como certa vez disse Lacan, o suporte que dá coerência ao que chamamos realidade. (p. 322).

Vemos assim com o autor que

a ideologia, portanto, não é uma ilusão de tipo onírico que construamos para escapar à realidade insuportável; em sua dimensão básica, ela é uma construção de fantasia que serve de esteio à nossa própria “realidade”: uma “ilusão” que estrutura nossas relações sociais reais e efetivas e que, com isso, mascara um insuportável núcleo real impossível. (1996, p. 323).

Ora, percebemos que “a função da ideologia não é oferecer-nos uma via de escape de nossa realidade, mas oferecer-nos a própria realidade social, como uma fuga de algum núcleo traumático”. (p. 323). Como podemos exemplificar esta citação? Talvez, nos valendo do exemplo usado por Lacan, sobre um rei que pensa ser rei, que toma seu ser-rei por uma propriedade imediata, e não por um mandato simbólico que lhe é imposto. Grosseiramente, trata-se do louco que acredita em suas próprias loucuras. Explicando as palavras de Žižek de

outra maneira, é *como se* o sujeito mantivesse a ilusão de controlar o seu dizer e o seu fazer por meio de máscaras pelas quais se identifica; ele, então, inscreve-se na fantasia, que estrutura a realidade social. Em síntese, para o autor, a ideologia é do nível daquilo que os sujeitos *fazem*, não do que *pensam* ou *sabem* estar fazendo; o que sustenta esse *fazer* é uma fantasia ideológica; há uma ilusão no nível daquilo que os sujeitos fazem (1996a, p. 314). O funcionamento da fantasia ideológica marca-se justamente quando essa contradição entre a imagem e a experiência serve de argumento para ratificar a fantasia.

Decorre da fantasia ideológica a produção de uma exceção que fixa o elemento faltante para o universal que ela promete. Esta exceção é o sintoma social, que como negação interna carrega dentro de si as propriedades formais da fantasia da qual se origina. É nesse sentido que Marx pode ser considerado o inventor do sintoma ao descrever a emergência da mercadoria que representa a negação interna do princípio universal da equivalência das trocas de mercadorias. Assim, temos uma nova maneira de entender a ideologia e, sobretudo, de agir sobre ela. Não se trata apenas de revelar sua falsa aparência, desvelando seu núcleo de ressignificação essencialmente deslocada, não se trata apenas de interpretar o sonho revelando seu segredo oculto, mas de mostrar o segredo da *própria forma* assumida no trabalho de produção do sonho. A crítica da ideologia, em nossa época, deve se deslocar da primazia do *saber* para o eixo do *fazer*. Em outras palavras, o dito cristão de que *eles não sabem o que fazem* deve ser revertido em: *mesmo sabendo, eles continuam a fazer como se não soubessem*. (ŽIŽEK, 1999). A noção de fantasia ideológica não alcança apenas o plano de uma espécie de falsa cobertura do real. A fantasia ideológica não se opõe à realidade, mas estrutura a própria realidade social. O problema reside em saber o que, em cada momento, precisa ser excluído da realidade para que a própria realidade se mostre consistente. “O cinismo como patologia da crença, é uma das estratégias mais eficazes para cegarmo-nos ao poder estruturador da fantasia ideológica. O cinismo é capaz de utilizar a verdade como forma mais eficaz de mentira”. (2005, p. 52-53).

Retomando nosso *corpus* observaremos nas análises que o poder instituído (o governo) utiliza-se de uma verdade (a sua) para mascarar a mentira (da situação vivenciada). Nesse aspecto, chama nossa atenção a noção de **censura** conceituada em Žižek:

no próprio ato de censura e de outras formas de exclusão, gera o excesso que ela se empenha em conter e dominar, falta-lhe algo em um ponto crucial: deixa de perceber a maneira como a censura não só afeta o *status* da força marginal ou subversiva que o discurso do poder esforça-se em dominar, mas, em um nível ainda mais radical, gera, de dentro, o próprio discurso de poder. (2005, p. 16).

Esse discurso de poder estará presente em nossas reflexões baseadas no mecanismo de autocensura,¹⁷ que só é eficaz na medida em que permanece censurado. E o que foi censurado surge nas letras das músicas de Chico Buarque de Hollanda no regime militar brasileiro. “A resistência é imanente ao poder, diz Žižek, ou seja, poder e contra-poder geram-se um ao outro; não é só que o próprio poder gera o excesso de resistência que não pode mais dominar”. (ŽIŽEK, 2005, p. 19). Ao contrário, é justamente porque é censurado e resiste que é possível construir novos sentidos. A censura não permite o dizer; no entanto, ao mesmo tempo não consegue evitar que os sentidos se modifiquem, caminhem e ganhem novo sentido. Dito assim, para que o poder funcione deve encontrar formas de **camuflar** por meio da repressão e do silêncio local, assim conseguindo driblar a censura e fazer falar um novo sentido.

Quando é dotado de autoridade simbólica, o sujeito atua como apêndice de seu título simbólico, ou seja, ele é o “grande Outro”, a instituição simbólica, que age por seu intermédio. (p. 26). É precisamente por meio desse autodistanciamento que funciona a ideologia cínica pós-moderna.

Como observamos, as reflexões de Žižek também encontram eco em nossa pesquisa por todos os aspectos ressaltados, como os mais relevantes para este trabalho: a fantasia ideológica, o cinismo e o sintoma. Em nossa investigação, a relação entre o linguístico e o ideológico pode ocorrer também por meio do efeito metafórico. E as contribuições de Žižek colaboram para que entendamos, por exemplo, a expressão “como se”, em que o movimento do sentido se faz presente. Na análise da canção “Construção” de Chico Buarque observaremos a designação “comeu feijão com arroz **como se fosse** um príncipe”, e analisando-a também com o cinismo que Žižek assinala, pois utiliza o cinismo para **disfarçar** uma outra situação vivenciada. A ilusão de comer como um príncipe muda o sentido de lugar, que na realidade da conjuntura militar não era verídica.

Como afirmamos inicialmente, seguimos a linha de pensamento de Pêcheux, e para tanto, concluindo nosso estudo sobre a ideologia pela apresentação das reflexões de Michel Pêcheux.

¹⁷ No capítulo 4 “Percorrendo o caminho das análises”, no subitem: 4.3.1.2 “A Censura e silêncio local”, aprofundaremos a temática sobre a censura no regime militar brasileiro.

1.1.5 Ideologia em Pêcheux

Pêcheux (1975) retoma de forma crítica a concepção de Althusser para fundamentar a teoria do discurso. Para o autor, é a ideologia que, por meio do “hábito” e do “uso”, designa, ao mesmo tempo, *o que é e o qual deve ser* o lugar social a ser ocupado pelos sujeitos. Pêcheux considera que a ilusão de autonomia do discurso e do sujeito é efeito da interpelação ideológica do indivíduo em sujeito e que essa ilusão tem a função de manter a coerência e a completude de uma determinada representação, necessária à constituição do sujeito e do discurso.

A questão da ideologia e seu caráter paradoxal é desenvolvida por Pêcheux em sua obra *Semântica e discurso: uma crítica a afirmação do óbvio*. Michel Pêcheux, ao longo de sua obra, reterritorializa o conceito de ideologia, num movimento por meio do qual acaba por ampliar as fronteiras da própria ciência da linguagem. Nesse texto Pêcheux esclarece os fundamentos de uma teoria materialista do discurso, afirmando que a contradição é inerente a todo modo de produção baseado numa divisão de classes; assim, a *reprodução/transformação* faz parte de um mesmo processo que atravessa o modo de produção em sua totalidade (no seu conjunto). O aspecto ideológico da luta pela transformação das relações de produção reside, sobretudo, na luta para impor, dentro do complexo de aparelhos ideológicos de Estado, “novas relações de desigualdade-subordinação”. (PÊCHEUX, 1993, p. 145-146). Há contradição na reprodução/transformação. Tanto *a reprodução* quanto *a transformação* das relações de produção atravessam as práticas sociais, sendo impossível localizá-las e analisá-las de forma estanque (separada).

Pêcheux resume assim a questão da ideologia:

A objetividade material da instância ideológica se caracteriza pela estrutura de desigualdade-subordinação do ‘todo complexo que está no domínio’ das formações ideológicas de uma dada formação social, uma estrutura que expressa a contradição reprodução/transformação que constitui a luta de classes. (1993, p. 146).

Portanto, a prática discursiva é a forma como a prática política se materializa no domínio simbólico da linguagem, a qual é um espaço permanente de observação das relações contraditórias de reprodução e transformação, uma vez que a sua constituição ocorre no seio de contradições e de relações desiguais dentro da luta de classes. Em realidade, Pêcheux

reforça o caráter contraditório de todo modo de produção cujo princípio seja a luta de classes, afirmação que nos leva à heterogeneidade das formações discursivas e ao encontro da subjetivação do sujeito.

Acreditamos ser exatamente nesse aspecto que Pêcheux e Althusser se aproximam: “A luta de classes perpassa o modo de produção como um todo, o que, no campo da ideologia, significa que a luta de classes “passa” pelo que Althusser chamou de Aparelhos Ideológicos de Estado.” (PÊCHEUX, 1993, p. 143). Para chegar a uma teoria materialista dos processos discursivos articulada com a problemática das condições ideológicas da reprodução/transformação é preciso analisar a tese central de Althusser sobre a interpelação – a ideologia interpela os indivíduos em sujeitos, pois não existe prática a não ser através de uma ideologia e dentro dela e, também, porque não existe ideologia a não ser pelo sujeito e para sujeitos. Para Pêcheux, existe uma intrínseca relação entre a ideologia e o inconsciente. Segundo suas palavras, “tanto a ideologia quanto o inconsciente operam ocultando sua própria existência, produzindo uma rede de verdades ‘subjetivas’ evidentes”. (1993, p. 148).

Assim nos diz Pêcheux:

Todo nosso trabalho encontra aqui sua determinação, pela qual a questão da *constituição do sentido* junta-se à da *constituição do sujeito* e não de um modo marginal (por exemplo, no caso particular dos ‘rituais’ ideológicos da leitura e da escritura), mas no interior da própria ‘tese central’, na figura da *interpelação*. (1983-1995, p. 153-154).

No mesmo texto Pêcheux esclarece que essa interpelação do indivíduo em sujeito de seu discurso acontece pela identificação do sujeito com a formação discursiva que o domina, sendo o sentido “produzido como evidência pelo sujeito” (p.261), ou seja, é produzido como causa de si. O autor afirma, portanto, que é no *non-sens* das representações que se encontra o lugar do sujeito que toma uma posição em relação a elas, numa atitude de aceitação ou rejeição. É nessas representações que o sujeito se “produz” e, conseqüentemente, produz o sentido. Nesse ponto, Pêcheux cita Lacan o qual afirma: “A metáfora se localiza no ponto preciso em que o sentido se produz no *non-sens*”. (p. 261). Portanto; Pêcheux admite que os elementos significantes já estão dotados de sentido, ou seja, “o sentido existe exclusivamente nas relações de metáfora (realizadas em efeitos de substituição, paráfrases, formações de sinônimos), das quais certa formação discursiva vem a ser historicamente o lugar mais ou menos provisório: as palavras, expressões e proposições recebem seus sentidos da formação

discursiva à qual pertencem”. (p. 263). São exatamente, esses aspectos que estamos trabalhando em nossa proposta: a **movência** dos sentidos e do sujeito dentro de várias FDs.

Pêcheux continua explicando que o “que torna possível a metáfora é o caráter local e determinado do que cai no domínio do inconsciente, enquanto lugar do Outro”. (1995, p. 263). É, pois, por meio dos atos falhos, dos lapsos e do **silêncio** que o inconsciente pode ser resgatado, apreendido, lido. Essa citação de Pêcheux vem ao encontro do que estamos propondo na análise do nosso *corpus*, em que será observada essa **movência** dos sentidos por meio do efeito metafórico que **mascara** o sentido, já que se move no meio de várias FDs e, por meio do interdiscurso, poderá ser recuperado e analisado evidenciando o silêncio local (a censura). Pêcheux ressalta:

As palavras, expressões, proposições, etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam o que quer dizer que elas adquirem seu sentido em referência a essas posições, isto é, em referência às formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem. (1995, p. 160).

Lembramos ao leitor a nossa pergunta inicial: Como ler o silêncio local nas letras das músicas de Chico Buarque? É a linguagem que possibilita, portanto, fazer emergir outros sentidos, por meio da falha, do equívoco e do silêncio local. Partindo dessa concepção de linguagem como lugar do equívoco, da falta, é possível encontrar as palavras para ler o silêncio, e dentro dessa leitura o Real emerge e (re)vela uma construção de sentidos diferente e inusitada.

Nossas (re)formulações teóricas referentes à ideologia demonstram, no entanto, uma ausência de outros fios (teóricos) para a tessitura de nosso tapete. Começaremos por eles, que são língua, linguagem, discurso, sujeito, formação ideológica, formação imaginária, memória discursiva e interdiscurso.

2 TECENDO OS FIOS DO TAPETE TEÓRICO DA AD

Após o estudo dos nossos primeiros fios ideológicos (Marx, Althusser, Žižek e Pêcheux), continuaremos a “tessitura” do tapete teórico da AD. Nosso trabalho será extenso, afinal, estamos diante de uma teoria rica (profunda) e, ao mesmo tempo, complexa, pois, como sabemos, mobiliza conceitos de três regiões do conhecimento: psicanálise, materialismo histórico e teoria do discurso. Nosso caminhar será lento e parcimonioso (não queremos enfadar nosso leitor!), com considerações, deslocamentos e releituras constantes. Começaremos tentando definir língua, linguagem e discurso, para o que buscamos uma maneira didática de fazê-lo, embora saibamos que não será uma tarefa fácil.

2.1 Língua, linguagem e discurso

A linguagem não é transparente.

Eni Orlandi

O estudo do discurso na perspectiva da Análise do Discurso explicita a maneira como linguagem e ideologia se articulam e se afetam, numa relação recíproca. (ORLANDI, 2000 p. 15-18). Segundo a autora, percebemos que as palavras não significam por si sós, mas significam porque têm textualidade, ou seja, porque sua interpretação deriva de um discurso que as sustenta, que as provê de realidade significativa. “A língua é assim condição de possibilidade do discurso.” (2000, p. 22). Partimos do princípio de que a AD “não trabalha com a língua enquanto sistema abstrato, mas com a língua no mundo” (2000, p. 15-16), o que faz uma diferença muito grande em termos de conteúdo, pois incluem-se a exterioridade e o sujeito. A autora continua: “Levando em conta o homem na sua história, considera os processos e as condições de produção da linguagem, pela análise da relação estabelecida pela língua com os sujeitos que a falam e as situações em que se produz o dizer.”

Nas palavras de Orlandi, retomando Pêcheux, “o sujeito, ao dizer, se significa e significa o mundo”. (ORLANDI, 2005, p. 44). Assim, não poderíamos isolar a linguagem dos sujeitos que dela se valem e por ela são constituídos. Pêcheux afirma que “o discurso é efeito de sentido entre locutores”. O discurso não é transmissão de informação, mas, sim, funcionamento da linguagem, e coloca em relação sujeitos afetados pela língua e pela história,

num complexo processo de constituição desses sujeitos e de produção de sentidos. (PÊCHEUX, 1969-1993, p. 82). Em suma, a AD concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social.

Por isso se diz que a linguagem não é transparente. A questão que se coloca ao ler um texto, um enunciado, uma frase que seja, é *como* o texto significa, não o *quê* significa. A linguagem é linguagem porque faz sentido, e só faz sentido porque se inscreve na história. Não há sentido que não seja determinado ideologicamente. “A linguagem é ação que transforma.” (ORLANDI, 1996, p. 82). A AD produz um conhecimento a partir do próprio texto, porque o vê como tendo uma materialidade simbólica própria e significativa; concebe-o em sua discursividade, isto é, na maneira como, no discurso, a ideologia produz seus efeitos, materializando-se nele.

Nesse sentido, há que se fazer uma distinção entre *organização e ordem da língua*. Por organização entende-se o lugar de passagem possível para explicitar mecanismos de funcionamento discursivos que nos levam a compreender fatos da *ordem* do discurso. O que realmente nos interessa é a ordem da língua, como sistema significante material em funcionamento, marcada pela falha, pelo “**real da língua**” e pelo real da história, enquanto materialidade simbólica, ou seja, o lugar do equívoco que clama por interpretação, instalando-se como um “**real da história**”. Há, então, um real da língua e um real da história. São essas duas ordens, em relação, que nos interessam, porque constituem em seu conjunto e funcionamento *a ordem do discurso*. Em outras palavras, o analista trabalha com a organização para atingir o que constitui a ordem do significante; assim, tem de considerar o que essa organização indica em relação ao real, seja da língua, seja da história. Só assim atravessará a instância do imaginário para apreender, no funcionamento discursivo, o modo de constituição do sujeito e dos sentidos. (ORLANDI, 1998, p. 45-51).

Orlandi (1998, p.19) propõe três regiões de conhecimento que apontam para essa reconfiguração: o marxismo (que afirma a não transparência da história), a psicanálise (que mostra a não transparência do sujeito) e a linguística (que se constitui na não transparência da língua). Dito diferentemente, a linguística constitui-se pela afirmação da não transparência da linguagem: tem seu objeto próprio, a língua, a qual tem sua ordem própria. A AD procura mostrar que a relação linguagem/pensamento/mundo não é unívoca, nem é uma relação direta, que passa de um a outro, pois cada um tem sua especificidade. Por outro lado, pressupõe o legado do materialismo histórico, isto é, de que há um real da história, de tal forma que o homem faz história, a qual também não lhe é transparente. Aí entra a psicanálise, com o

deslocamento da noção de homem para a de sujeito, que, por sua vez, se constitui na relação com o simbólico, na história. É o “real do inconsciente”.

Para elucidar tais conceitos trazemos a figura topológica do nó borromeano formulada pelo matemático Guilbaut, a qual servia como brasão à família dos Borromeus no século XV. Lacan valeu-se desse nó para enodar os três registros: R (Real), S (Simbólico) e I (Imaginário). Esclarece que a propriedade borromeana pertence ao enodamento. O nó sustenta-se, pelo enodamento. Ao liberar qualquer um dos nós, os outros dois também se libertarão. O nó não é somente um modelo, mas a apresentação do real da estrutura. (1997, p. 166-167). O enodamento borromeano permite a articulação do Real, Simbólico e Imaginário; permite, assim, sair da impossível reciprocidade entre sujeito e objeto a como causa do desejo, e passar da binariedade do especular ao tenário, à triplicidade, que suporta a subjetividade ao mesmo tempo em que a barra. O objeto a estaria no centro desse enodamento; é o objeto impossível e inatingível, que vem se alojar na prensagem dos três aros, aonde o buraco fixa para o sujeito o vazio da sua ausência. Observamos, portanto, que a estrutura sendo o que se articula da linguagem, “*este Real que alvorece na linguagem*” (1999, p. 186), demonstra que nenhum homem é o prolongamento sem falta do Real. Tudo está aí. (p. 187). “O Real é o impossível”, dizia Lacan, acrescentando que a ele não falta nada e que não se pode imaginá-lo. Então, a abordagem do Real supõe a do imaginário e do simbólico, três registros não sendo logicamente dissociáveis. E Lacan pode, com razão, sustentar então que o real é seu sinthoma, este impossível sem lei e sem ordem, pelo qual ele vai introduzir, para dele saber alguma coisa, a pouco evidente dimensão da evidência. (BALBO, 2004, p. 52).

Vejamos:

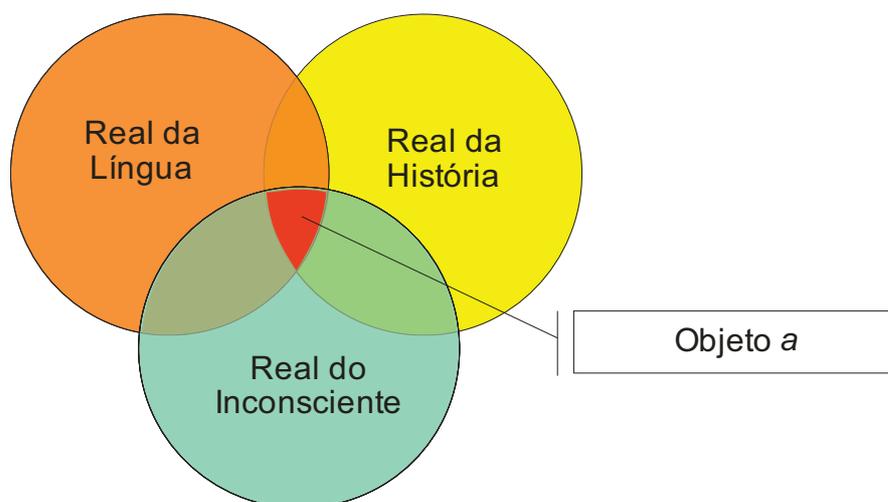


Figura 1

Dito de outra maneira, o Real aponta para algo impossível de localizar. Milner (1987, p. 22) afirma que o real da língua toca no impossível: “É próprio a qualquer língua que não se possa dizer tudo nem que se possa dizer de qualquer maneira.” Afirma que o lugar do Real é o lugar do equívoco. Como vimos, anteriormente na concepção lacaniana, o Real é o impossível que não seja de outro modo; é um registro que se marca como falta e no qual o significante primordial se inscreve na tentativa de vedar o vazio que o Real faz comparecer e que resiste à simbolização, permanecendo recalcado. E é justamente porque se refere ao Real que a estrutura se constrói, visto que o Real se define como o estritamente impensável, instituído pelo fato de haver inconsciente estruturado como linguagem. Quando, por exemplo, cometo um lapso, posso dizer que, apesar de ser uma ação produzida por mim, ele me escapa, me espanta e revela aos outros, e às vezes a mim mesmo, um sentido que até então permanecera oculto. (NASIO, 1997, p. 112). É esse “escapar” que nos propomos analisar. O silêncio local é o que “escapou” e, ao “vazar”, permite que vejamos um novo sentido no não-dito. É o registro do que a linguagem não alcança, manifesto na língua pelo equívoco, o lapso, o *nonsense*. É também o caminhar do sujeito e da movência dos sentidos, marcados pela incompletude. Orlandi afirma que “o silêncio que é feito sobre uma certa região de sentidos é carregado de palavras a não serem ditas. E é por isto mesmo que elas significam” (1995, p. 115).

Na obra *A língua inatingível*, Pêcheux e Gadet esclarecem que “a irrupção do equívoco afeta o real da história, o que se manifesta pelo fato de que todo processo revolucionário atinge também o espaço da língua”. (2004, p. 64).

Temos, assim, que a AD teoriza como a linguagem é materializada na ideologia e como esta se manifesta na linguagem por meio do discurso. Salientamos que é justamente na determinação dos lugares e dos momentos de interpretação no discurso, a partir da descrição das materialidades discursivas, que ocorre o trabalho da AD. Ao apontar as tomadas de posição, a AD pode mostrar as filiações sócio-históricas com que o discurso está identificado e, ao mesmo tempo, os inevitáveis deslocamentos que empreende por causa da emergência do “real da língua”, do equívoco, que coloca em evidência o fato de que não há identificação plenamente bem-sucedida.

Portanto, o discurso é uma prática que cria e define o objeto de que fala; faz mais do que usar signos para designar coisas, porque é um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar totalmente. O discurso associa estruturas e unidades possíveis, dando-lhes existência concreta (conteúdo) no tempo e no espaço. Portanto, em nosso trabalho a língua em uso representa um discurso, um acontecimento em que há uma situação de uso, uma condição sócio-histórica cultural e econômica, e há sujeito(s) do discurso. Para melhor compreendermos a importância do sujeito nos estudos da linguagem encaminharemos nosso estudo para a constituição do sujeito no próximo subitem.

2.2 A trama do Sujeito na AD - Que sujeito é esse?

A trajetória de reflexão sobre o conceito do sujeito da Análise do Discurso inicia-se ao procurar estabelecer uma teoria não subjetiva da subjetividade, proposta por Pêcheux em *Semântica e discurso* (1975). A AD trabalha com um sujeito atravessado pelos componentes ideológico e inconsciente, os quais se manifestam materialmente na linguagem. Todo sujeito é sempre e já interpelado por ideologias, e essa interpelação se dá por processos *inconscientes* no próprio discurso. O sujeito, ao ser interpelado por determinada ideologia, submete-se a um processo de identificação, já que os sentidos de determinada ideologia, em detrimento de outras, são evidentes para ele. Desse modo, o sujeito pode, por meio do seu discurso, evidenciar uma identificação com a ideologia da classe dominante, mesmo não pertencendo a essa classe, sem ter consciência disso.

Interessa-nos trazer as razões pelas quais essa perspectiva teórica rejeita trabalhar o sujeito empírico e contempla o estudo de um sujeito interpelado pela ideologia. Considerando que o sujeito produz o discurso e, ao mesmo tempo, é produzido por ele, não se pode pensar

num sujeito pleno, completo, porque todo sujeito se inscreve em uma posição¹ no discurso e tem uma tomada de posição perante a forma-sujeito. Essa noção é advinda de Althusser (1996), o qual afirma que todo indivíduo atua numa sociedade revestido de uma forma histórica. E é com base nessa condição que ele passa a se relacionar com os saberes das formações discursivas² postas em circulação.

Quando Lacan postula a máxima “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”, ressalta a relação estabelecida entre o sujeito e seu discurso, porque o inconsciente, segundo o autor, nada mais é do que uma cadeia de significantes sobre os quais não se tem controle. (LACAN, 1966, p. 25). Podemos afirmar, com o autor, que o inconsciente é mais do que o lugar privilegiado da subjetividade: é o discurso do Outro, é o desejo do Outro. E é a esse Outro que antecede a própria existência do indivíduo, a que ele tem de se assujeitar para se constituir como sujeito. É nessa luta com o Outro enquanto linguagem que o sujeito se perde e se aliena, pois tem a ilusão de ser a origem do seu dizer³. O sujeito psicológico, ao apontar para a presença de não-ditos no interior do que é dito de algo que emerge no discurso à revelia do sujeito falante, vai contra a teoria estruturalista, já que estaria pregando “a morte do sujeito”. A linguística, ao excluir o sujeito, também nos fornece um suporte teórico que permite tomá-lo numa nova perspectiva, ou seja, o sujeito pensante (cartesiano) dá lugar a um sujeito que, ao se valer dos signos, encontra-se numa posição de submetimento à linguagem.

Lacan postula que no plano da demanda o sujeito se dirige ao Outro⁴, demanda sua presença, seu amor e, *ao mesmo tempo*, é movido por uma força impelente em direção a um objeto que, no entanto, é faltoso, ou seja, jamais foi conhecido pelo sujeito. Não é possível, portanto, entender a demanda, que é sempre de amor, sem articular a esse entendimento o objeto faltoso que habita a demanda e o amor. Esse objeto foi nomeado por Lacan, o *objeto a*; é o objeto causa do desejo, aquele que, por incidir como faltoso na experiência, causa o desejo do sujeito. O desejo do sujeito está no desejo do Outro; é o discurso do Outro e o desejo do Outro que lhe permitem construir a imagem sobre si.

Esclarecemos que objeto do desejo não é a mesma coisa que *objeto a*, pela razão de que, quando o desejo se volta para objetos, o faz revestindo o objeto faltoso que o causa com

¹ O sujeito, ao relacionar-se com a forma-sujeito (sujeito histórico), pode assumir diferentes posições de sujeito.

² O conceito de formação discursiva (FD) que adotamos nesta pesquisa vem do deslocamento feito por Pêcheux e Fuchs, que retomam o conceito de FD de Foucault, e diz respeito “àquilo que, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, [...] determina o que pode e deve ser dito”. (1988, p. 160).

³ Trabalharemos essa questão no próximo subitem. É o que foi nomeado por Pêcheux de “esquecimentos 1 e 2.”

⁴ O conceito de Outro introduzido por Lacan é distinto do outro de Bakhtin. O Outro (Lacan) refere-se ao inconsciente, ou seja, um lugar simbólico, a lei, a linguagem. O outro (com letra minúscula) diz respeito ao outro imaginário, lugar da alteridade especular, refere-se ao “eu”; já o “outro” de Bakhtin faz parte do princípio de alteridade. A AD trabalha ambos os conceitos como constitutivos do sujeito.

alguma marca, algum atributo de significação que faz do objeto o alvo do desejo. O desejo degrada o Outro em objeto, ou seja, reduz seu grau, promovendo uma queda do Outro e sua virada no objeto que, dele caindo, o descompleta, o fura, o barra. (ELIA, 2007, p. 54-55).

Dito de outra forma: o *objeto a* surge no espaço que a linguagem cria para além da necessidade fisiológica, no espaço da demanda, que nunca pode ser suprida pelo objeto da necessidade. Assim, é um objeto que não existia antes de ser perdido: é a perda que o cria, instalando uma “falta a ser”. O *objeto a* é encarado como o que une os três registros (Real, Simbólico e Imaginário) num nó.

A única forma de entender essa língua que falha, segundo Milner, é via psicanálise, por meio da noção de *alíngua* (não-todo), pois a falha da língua tem de ser levada em conta como sendo não só da natureza da língua, mas da natureza do sujeito também, o que equivale a dizer que não existe falha da língua. Essa noção de falha vem da lógica. A falha da língua está diretamente ligada à natureza da relação do homem com o mundo, ao fato de que há uma parte da experiência humana que sempre fica fora do simbólico, pelo simples fato de que são naturezas diferentes: a da língua e a humana. Para a psicanálise, então, a teoria do sujeito situa a falta no campo do Outro (inconsciente). Este sujeito é, portanto, um efeito de linguagem, já que é pela linguagem que ele existe.

Podemos dizer também que é por intermédio deste Outro – da linguagem – que o sujeito pode se incluir na ordem simbólica e se identificar. É como se o sujeito estivesse sempre buscando a completude, uma completude utópica, e essa busca é sempre marcada pela falta que lhe é constitutiva.

Em outras palavras, o que Pêcheux e Lacan afirmam é: a linguagem está sempre submetida ao equívoco, à *alíngua*, ao inconsciente. Trata-se de uma impossibilidade de dizer tudo que faz com que sempre haja um resto⁵ não representável que retorna e nos leva à tentativa de apreendê-lo em nossos ditos. Esta falha é constitutiva da memória, assim como o esquecimento. Aqui, transportamo-nos aos silêncios que fazem parte do nosso objeto de pesquisa: as letras das canções de Chico Buarque na época da ditadura militar. Os sentidos não falham apenas na memória; foram silenciados, censurados, excluídos, para que não houvesse um já-dito, um já significado constituído nessa memória, de tal modo que tornasse, a partir daí, outros sentidos possíveis. Em outro trabalho Orlandi (1999, p. 71) lembra que

⁵ A tese lacaniana diz que sempre existe um núcleo sólido, um resto que persiste e que não pode se reduzir a um jogo universal de especularidade ilusória. Para Lacan, o único ponto em que nos aproximamos desse núcleo sólido do Real é, efetivamente, o sonho. A única maneira de romper com o poder de nosso sonho ideológico é confrontar o Real de nosso desejo que se enuncia nesse sonho.

a falha é o lugar do possível, do sentido a vir; e a falta é o que foi tirado do sentido, o que não pode significar. Essas formas se indistinguem e, na maior parte das vezes, não é fácil separá-las. E está aí justamente, do ponto de vista da ideologia, a eficácia de seus efeitos.

Em relação ao nosso *corpus* há faltas e também falhas. Há, assim, “furos”, “buracos”, na memória, porque os sentidos “faltam” por interdição, dissimulam. Isso acontece porque toda uma região de sentidos, uma formação discursiva, é apagada, silenciada, interdita. Contudo, eles continuam ali, tanto que esta é a nossa proposta de trabalho: ler os silêncios nas canções de Chico Buarque.

Afirmamos com Leandro Ferreira (2005, p. 71) que

o sujeito constituído pela linguagem manifesta-se como efeito de linguagem; ao ser interpelado pela ideologia como sujeito, comparece como assujeitado; e, ao ser atravessado por uma teoria não-subjetiva da subjetividade, marca-se como desejante.

Deixemos as coisas claras: ambos os conceitos, o de ideologia e de inconsciente, não se entrecruzam, nem se superpõem, apenas se aproximam, se tocam, e desse leve toque entre a ideologia e o inconsciente surge o sujeito do discurso, enquanto efeito. Esse “efeito de estrutura”, comum ao sujeito, à linguagem e à ideologia, deixa sempre um furo, uma falta: “É precisamente essa **falta** que vai acabar tornando-se o lugar do possível para o sujeito desejante e para o sujeito interpelado ideologicamente da Análise do Discurso.” (LEANDRO FERREIRA, 2005, p. 72 - grifo nosso). Com essa citação notamos a confluência entre o sujeito da psicanálise (sujeito desejante ou sujeito do inconsciente) e o sujeito interpelado ideologicamente. A autora nos diz que, “ao ser constituído pela linguagem, o sujeito encontra nela sua morada e disso decorre uma marca do sujeito como **efeito de linguagem**”. (p. 72 - grifo nosso).

Seguindo o raciocínio de Leandro Ferreira,

se não houvesse a falta, se o sujeito fosse pleno, se a língua fosse estável e fechada, se o discurso fosse homogêneo e completo, não haveria espaço por onde o sentido transbordar, deslizar, desviar, ficar à deriva. A falta é, então tanto para o sujeito quanto para a língua, o lugar do possível e do impossível (real da língua); impossível

de dizer, impossível de não dizer de uma certa maneira – o não-todo no todo, o não-representável no representado. (2005, p. 71).

No nosso entendimento, é como um copo que está cheio e precisa vaziar para não se romper e, assim, deixar sair os sentidos que não tem como segurar, controlar, estancar. Nesta citação fica clara a relação do inconsciente com o sujeito e confirma-se que este sujeito não pode, não é, nem nunca será, completo pois existe uma falta que lhe é constitutiva, e é justamente esta falta que não permite que percamos o rumo, que literalmente não enlouqueçamos. É pelos furos, pelas fendas, pelos transbordamentos que o inconsciente pode vaziar (escapar) e o que parece que foi impossível de dizer – como os silêncios nas canções de Chico – possa dizer (e dizer muito!).

Observamos, no entanto, outra marca fundante do sujeito que também vem da psicanálise e é incorporada pela AD. Trata-se da natureza intervalar, ou seja, o lugar entre a linguagem, a ideologia e o inconsciente. (LEANDRO FERREIRA, 2005, p. 71-72). Para a autora o sujeito é afetado ao mesmo tempo por essas três ordens: a ideologia, a linguagem e o inconsciente, deixando em cada uma um furo: o furo da linguagem é o equívoco; o furo da ideologia, expresso pela contradição, e o furo do inconsciente, manifestado pelos lapsos, pelos atos falhos.

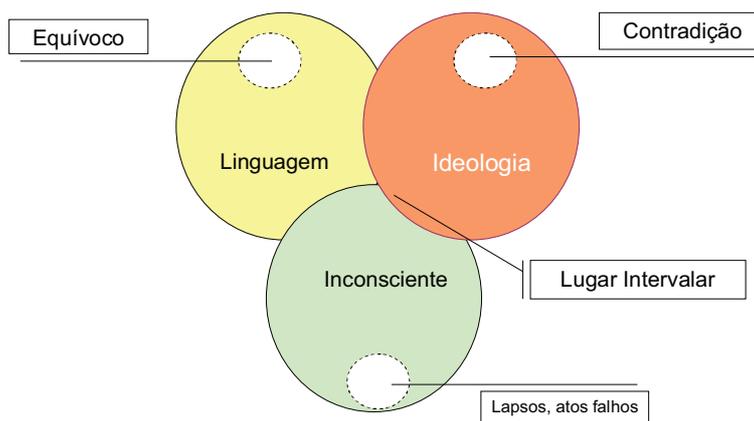


Figura 2

O equívoco já é fato de discurso, ou seja, é a inscrição da língua (capaz de falha) na história, que produz o equívoco. O equívoco se dá no funcionamento da ideologia e/ou do inconsciente; é a falha da língua na (da) história. (ORLANDI, 2005, p. 1-103). Dito de outra maneira, o equívoco é o ponto em que a língua toca a história e o inconsciente, ou seja, aponta para o que está além do controle do sujeito, sendo, ao mesmo tempo, presente e, em razão mesmo de sua ausência, constitutivo dele.

Podemos afirmar com a autora que a marca desse sujeito do discurso é ser clivado, assujeitado, submetido tanto ao seu próprio inconsciente, quanto às circunstâncias histórico-sociais que o moldam. O sujeito é falado pela ideologia tanto quanto é falado pelo inconsciente, resultando daí que a ideologia seja compreendida como ruptura, como equívoco, como desenrolar de conflitos e contradições, como causa do desejo. Para elucidar como o inconsciente atrelado ao materialismo histórico (ideologia) se manifesta na linguagem, afetando o sujeito, podemos dizer que é como se ideologia e inconsciente tentassem dissimular sua existência no interior do próprio funcionamento, produzindo um tecido de *evidências “subjetivas”* que são constitutivas do sujeito.

Afirmamos com Orlandi que

O silêncio seria o que não é preciso ser dito. Assim, o silêncio seria o “exílio” do sujeito, o seu desterro, pois já estaria habitado pelo já-dito, o pleno, o efeito do UM: o literal. Paralelamente à produção do efeito de literalidade, esse mecanismo de apagamento do silêncio tira do sujeito a possibilidade dele mover-se. O que nos faz ver a literalidade como negação do sujeito. A ilusão de que o “seu” sentido só pode ser aquele é justamente sua negação. Nega-se a historicidade ao sentido e nega-se a história ao sujeito. (1995, p. 91)

Quando se faz referência à interpelação do sujeito, está-se fazendo uma crítica a duas formas de evidência: a da constituição do sujeito e a do sentido. A primeira evidência, pela teoria (materialista) do discurso à filosofia idealista da linguagem que se apresenta, quer sob o modo do *objetivismo abstrato* (a língua como sistema neutro, abstrato), quer sob o modo *subjetivismo idealista* (o sujeito como centro e causa de si)⁶. A língua é capaz de falha, a qual é constitutiva da ordem simbólica, e essa incompletude é real, verdadeira. Essa falha, esse furo, é, então, tanto para o sujeito quanto para a língua, o lugar do possível e do impossível (real da língua), impossível de dizer, impossível de não-dizer de uma certa maneira. (LEANDRO FERREIRA, 2007, p. 103-104). Para a psicanálise, essa falta é o inconsciente, que, como sabemos, é fugaz, atemporal.

⁶ A crítica foi feita por primeira vez por M. Bakhtin (Volochinov) em sua obra *Marxismo e filosofia da linguagem*.

Existe mais um ponto de aproximação entre o sujeito da psicanálise e o do discurso, como foi levantado no capítulo sobre a ideologia e diz respeito à estrutura. Como salientamos anteriormente, ambos são determinados e condicionados por uma estrutura, que tem como singularidade o não fechamento de suas fronteiras e a não homogeneidade de seu território. Dessa forma, sujeito, linguagem e discurso poderiam ser concebidos como estruturas às quais se têm acesso pelas falhas. Esse deslocamento teórico da noção de estrutura inscreve-se como um novo paradigma no seio das ciências da linguagem, constituindo-se numa das grandes e revolucionárias contribuições de Pêcheux para os estudos da área. E isso, certamente, tem a marca da psicanálise. (LEANDRO FERREIRA, 2005, p. 74).

Será, portanto, no espaço exato da articulação entre o inconsciente e a ideologia que irá se constituir o sujeito como sujeito, ao entrar no simbólico, ao mesmo tempo em que é ideologicamente assujeitado, mas também atravessado pelas determinações de ordem inconsciente. Assujeitamento é, portanto, uma condição do ser sujeito; diz respeito à relação do homem com o simbólico. Quando diz que “o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia”, Althusser está exatamente falando de que, a partir do momento em que entra na linguagem, o homem passa a estar assujeitado.

Orlandi (2005, p. 105-106) postula dois movimentos na subjetividade:

- a) na interpelação do indivíduo em sujeito pela ideologia: é o passo para que o indivíduo afetado pelo simbólico na história seja sujeito, se subjetive. O sujeito é, ao mesmo tempo, despossuído e mestre do que diz. A forma-sujeito que resulta dessa interpelação pela ideologia é uma forma-sujeito histórica, com sua materialidade. Entendemos, então, que a forma-sujeito é um sujeito histórico com o qual o sujeito se identifica, constituindo-se em “sujeito do discurso”, ou, ainda, nas palavras de Pêcheux, em um “efeito de sujeito” (1975-1993);
- b) o estabelecimento (e o deslocamento) do estatuto do sujeito: corresponde ao estabelecimento (e o deslocamento) das formas de individualização do sujeito em relação ao Estado. É por meio das relações histórico-sociais que o sujeito assume em sua prática discursiva uma posição social, pensando ser esta escolha consciente, quando, na realidade, assume posições afetadas ideologicamente. Dizendo de outra forma, uma vez interpelado em sujeito pela ideologia, num processo simbólico, o indivíduo como sujeito determina-se pelo modo como, na história, terá sua forma individual(izada) concreta: no caso do capitalismo, que é o caso presente, a forma de um indivíduo livre de coerções e responsável,

que deve, assim, responder como sujeito jurídico (sujeito de direitos e deveres) perante o Estado e os outros homens. Temos, portanto, o sujeito individualizado, caracterizado pelo percurso biopsicossocial. O que fica de fora quando se pensa só o sujeito já individualizado é justamente o simbólico, o histórico e a ideologia, que torna possível a interpelação do indivíduo em sujeito. (2005, p. 105-107). Lembramos que esses três conceitos foram “esquecidos” pela linguística contemporânea.

A concepção de sujeito da Análise do Discurso é criticada, normalmente, por diversas teorias da linguagem, em razão da falta de compreensão do processo de assujeitamento do sujeito a uma formação discursiva e, em consequência, a uma formação ideológica. Considerando-se que este sujeito não tem liberdade para se posicionar, propõem-se, por vezes equivocadamente, graus de assujeitamento: o sujeito ora é assujeitado, ora rompe com a FD e é “livre” (esquecimento 2-ilusão) para posicionar-se, tornando-se repentinamente fonte do seu dizer. Cumpre esclarecer aqui que a noção de assujeitamento tem por base que todo dizer está, de alguma forma, filiado a uma formação discursiva. E uma vez que a incompletude é própria desta língua sujeita a falhas, a discursividade se textualiza, diz Orlandi, também com falhas.

Em síntese, por tudo que foi dito a respeito do sujeito na Análise do Discurso, percebemos que ele é duplamente afetado: em seu funcionamento individualizado, pelo inconsciente, e em seu funcionamento social, pela ideologia, que também abarca o social.

Pêcheux (1975-1993) postula, então, a teoria não subjetiva da subjetividade, “já que não pode haver prática sem ideologia e nem ideologia sem sujeito”. Assim, entendemos que a unidade da forma-sujeito é imaginária. Esse sujeito, de fato, é, fundamentalmente, heterogêneo, disperso e fragmentado. (INDURSKY, 1998a, p. 115-116).

Sabemos que essa trama parece dar um “nó conceitual”. Por isso sintetizamos as noções apresentadas num quadro.

Sujeito desejante ou do inconsciente (Psicanálise) e Sujeito do discurso (AD)	Dimensões do sujeito:
<ol style="list-style-type: none"> 1. a linguagem é a porta de entrada tanto para a psicanálise como para o discurso. 2. a ideologia – materialismo histórico (Althusser) – discurso. A psicanálise não opera com essa noção. 3. o sujeito – entremeio entre linguagem, ideologia e inconsciente. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Forma-sujeito – o indivíduo, ao ser interpelado ideologicamente em sujeito, identifica-imaginariamente = sujeito histórico. 2. Posições- sujeito – as várias posições do sujeito correspondem a diversas formações discursivas (enunciados diversos, que derivam de várias FDs) ou de uma FD

<p>4. a falta – é o lugar do possível para o sujeito desejante (Psicanálise) e o sujeito interpelado ideologicamente da AD.</p> <p>5. o efeito de linguagem – é o que é comum ao sujeito, à ideologia e à linguagem. “Ao ser constituído pela linguagem, o sujeito encontra nela sua morada e disso decorre uma marca do sujeito como <i>efeito de linguagem</i>”.</p> <p>6. o sujeito da psicanálise e do discurso– ambos são determinados e condicionados por uma <i>estrutura</i>.</p>	<p>podem surgir várias posições-sujeito.</p> <p>Teoria não subjetiva da subjetividade:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. não pode haver prática sem ideologia, nem ideologia sem sujeito. 2. O sujeito não é identificado ao indivíduo; trata-se de um sujeito social e múltiplo, já que a um só tempo é um sujeito linguístico, ideológico e desejante.
---	---

O sujeito, para a AD, não é livre pensante, pois é histórica e ideologicamente determinado apesar de si mesmo. Este sujeito é efeito das formações discursivas (FDs) e formações ideológicas (FIs), noções essenciais ao nosso trabalho que serão abordadas no próximo subitem.

2.3 Formações ideológicas e discursivas: a movência dos sentidos

Na trama do nosso tapete teórico, percebemos que um fio entrelaça outro. É como se estivéssemos usando uma lupa para observar cada um dos fios e o entrelaçamento que se está constituindo neste exato momento. Neste trabalho, os muitos fios até aqui vêm sendo “costurados” pelo viés da ideologia, assim como os conceitos de “língua”, “linguagem”, “discurso”, “sujeito”, os quais constituem os primeiros conceitos-chave que trabalhamos.

Pêcheux e Fuchs (1975) retomam o conceito de FD de Foucault propondo essa noção a partir do conceito de Formações Imaginárias (FI), o que marca uma diferença em relação ao conceito proposto por este, qual seja, a inscrição do ideológico. A FI constitui um conjunto complexo de atitudes e representações que não são individuais nem universais, mas relacionam-se com as posições de classe. Elas comportam necessariamente uma ou várias FD interligadas, as quais determinam “o que pode e deve ser dito a partir de uma posição dada numa conjuntura” (p. 160), excluindo ou apagando, por sua vez, o que não pode e não deve ser dito. É importante, portanto, considerar as contribuições nas quais palavras e/ou enunciados se combinam, pois *elas mudam de sentido segundo as posições adotadas por aqueles que as empregam*, ou seja, as palavras mudam de sentido ao passarem de uma FD para outra. Isso está relacionado também com as diferentes posições que o sujeito vai assumir

no discurso, pois a posição que ele assume está diretamente ligada com a FI e FD em que ele (o sujeito) está inscrito. Daí se dizer **movência** dos sentidos, pois as palavras vão adquirir um sentido ou outro conforme a posição discursiva de quem as estiver usando.

Como vimos, o discurso deve ser pensado como um dos aspectos da materialidade ideológica. Em outras palavras, é pela ideologia que todos sabemos que o enunciado é aquilo que se enuncia, não outra coisa. Quando dizemos algo, dizemos de um lugar específico da sociedade para um outro sujeito também de algum lugar da sociedade, e tudo isso faz parte da significação. Pêcheux afirma que “a formação discursiva que veicula a forma-sujeito é a formação discursiva *dominante*, e que as formações discursivas que constituem o que chamamos de seu interdiscurso *determinam a dominação da formação discursiva*.” (1983/1995, p. 164 - grifos do autor).

É nessa articulação, diz Pêcheux, que “se constitui o sujeito em sua relação com o sentido, de modo que representa no interdiscurso, aquilo que *determina a dominação da forma-sujeito*”⁷ (1995, p. 164). Isso representa que os sujeitos dominados pela formação discursiva “se reconhecem entre si como espelhos uns dos outros: o que significa dizer que a coincidência (que é também conviência – e mesmo, cumplicidade) do sujeito consigo mesmo se estabelece pelo mesmo movimento entre os sujeitos.” (p. 168). Na realidade, o sujeito só tem acesso à parte do que diz; ele é estruturalmente dividido, pois desde sua constituição a falta o constitui.

Todo processo discursivo, neste primeiro momento de formação da AD, supõe, portanto, a existência das formações imaginárias que são constitutivas das condições de produção do discurso⁸. Essas formações, segundo Pêcheux, incluem ainda a imagem que os protagonistas do discurso, supostamente *A* e *B*, têm cada um a respeito do referente e da imagem que o outro tem do referente. Na AD não há transmissão, mas efeitos de sentido entre locutores (PÊCHEUX, 1969-1993); por isso, efeito-leitor, efeito-texto, efeito-autor e efeito-sujeito⁹. Os sentidos fazem parte de um processo; realizam-se num contexto, mas não se limitam a ele. Seguindo a linha de pensamento de Pêcheux, destacamos a definição que o autor nos traz sobre o imaginário nas palavras de Leandro Ferreira:

⁷ É pela forma-sujeito que o “sujeito do discurso” se identifica com a formação discursiva que o constitui. (1983-1995, p. 167).

⁸ As condições de produção referem-se às condições sócio-históricas de produção do discurso, que serão trabalhadas no próximo subitem “Memória discursiva e interdiscurso”.

⁹ Freda Indursky, no artigo intitulado “A prática discursiva da leitura” (1998, p. 191), desloca a reflexão de Pêcheux sobre o *efeito-sujeito* para o âmbito da leitura. A mudança de domínio de saber implica a emergência de um *efeito de sentido* diferente, mobilizado por um *efeito-leitor* igualmente diverso, ou seja, uma mesma sequência discursiva pode produzir diferentes efeitos de sentido, em virtude das diferentes subjetividades não subjetivas que pode mobilizar. (Grifos da autora).

A partir do conceito laciano de imaginário, (Pêcheux, 1975) define que as formações imaginárias sempre resultam de processos discursivos anteriores. As formações imaginárias se manifestam, no processo discursivo, através da antecipação, das relações de força e de sentido. Na antecipação, o emissor projeta uma representação imaginária do receptor e, a partir dela, estabelece suas estratégias discursivas. O lugar de onde fala o sujeito determina as relações de força no discurso, enquanto as relações de sentido pressupõem que não há discurso que não se relacione com outros. O que ocorre é um jogo de imagens: dos sujeitos entre si, dos sujeitos com os lugares que ocupam na formação social e dos discursos já-ditos com os possíveis e imaginados. As formações imaginárias, enquanto mecanismos de funcionamento discursivo, não dizem respeito a sujeitos físicos ou lugares empíricos, mas às imagens resultantes de suas projeções. (LEANDRO FERREIRA, 2005, p. 16).

Ao falar, o sujeito produz, portanto, um efeito de sentido, o qual nem sempre está sintonizado com as intenções do sujeito. Esse efeito de sentido às vezes está tão distanciado das intenções do sujeito que acaba sendo o oposto do que ele pretendia, embora não deixe de denunciar, como, por exemplo, nas canções de Chico Buarque que analisaremos.

O sujeito é, então, concebido, discursivamente, como posição entre outras; não é uma forma de subjetividade, mas um lugar que ocupa para ser sujeito do que diz. E nesta posição-sujeito de que é constitutivo, ele não tem acesso direto à exterioridade (interdiscurso). A linguagem, portanto, não é transparente, nem o mundo é diretamente apreensível, quando se trata da significação. As posições do sujeito são uma função da relação da língua com as formações sociais em seus mecanismos de projeção imaginários. Como a ordem da língua e a ordem do mundo não são coincidentes, só funcionam pelo imaginário. A formação imaginária, para a AD, é a representação simbólica dos lugares que o emissor e o destinatário se atribuem a si e ao outro na situação concreta de comunicação, isto é, a formação imaginária é uma ilusão necessária à existência da discursividade.

Pêcheux (1975-1993, p. 160) afirma que a *formação discursiva* refere-se “ao que pode e deve ser dito em determinada situação”, ou seja, é ela que determina o que pode e o que deve ser dito de acordo com uma região de formação social, com um certo contexto sócio-histórico. Portanto, tem relação com a exterioridade. O que distingue uma FD da outra é o modo como se relacionam com a FI (que é a materialidade ideológica); logo, as FDs estão sempre inscritas numa FI. Dito diferentemente, é como se as palavras mudassem de sentido de acordo com as posições sustentadas por aqueles que as empregam, ou seja, adquirem sentido em referência às formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem. Dessas formações fazem parte uma ou mais formações discursivas, que, com base numa posição dada numa certa conjuntura, determina(m) o que pode e deve ser dito. Transportando para o nosso *corpus*, enfatizamos que o espaço de movimento deste sujeito é dado pelo silêncio e é o que

lhe permite romper com determinada formação discursiva. Assim, o lugar da constituição do sentido é na formação discursiva. Nas canções a serem analisadas observaremos essas mudanças nas FDs, as quais se movem passando de uma FD religiosa cristã para uma FD política ou uma FD da MPB, para uma FD esportiva, e assim por diante.

É importante chamar a atenção para o fato de que a FD comporta dois tipos de funcionamentos: a paráfrase e a polissemia. A primeira pode ser explicada como a retomada e repetição de sentidos enunciados, de modo a conservar as fronteiras de uma determinada FD. Pode-se afirmar que a paráfrase é a matriz do sentido, pois não há sentido sem repetição, sem sustentação no saber discursivo, o que ocorre via interdiscurso. A segunda é aquela que instaura o deslizamento do sentido, rompendo as fronteiras das FDs e multiplicando os efeitos de sentido. Entendemos que “a polissemia é a fonte da linguagem uma vez que ela é a própria condição de existência dos discursos, pois se os sentidos – e os sujeitos – não fossem múltiplos, não pudessem ser outros, não haveria necessidade de dizer. A polissemia é justamente a simultaneidade de movimentos distintos de sentido no mesmo objeto simbólico”. (ORLANDI, 2001, p. 38).

Esse jogo entre paráfrase e polissemia atesta o confronto entre o simbólico e o político. Todo dizer é ideologicamente marcado. É na língua que a ideologia se materializa, nas palavras dos sujeitos. Como afirmamos, o discurso é o lugar do trabalho da língua e da ideologia. Relacionando ao nosso *corpus*, podemos enfatizar e afirmar que, na ordem do simbólico, as letras das canções de Chico Buarque podem ser trabalhadas tanto pela paráfrase como pela polissemia; dito de outra maneira, pela paráfrase, pois ao ocorrer o deslizamento de sentido (efeito metafórico) a FD leva a que ocorra a “movência” dos sentidos, mas mantém a mesma matriz de sentido. Por exemplo, quanto ao ditado que diz “Quem cala consente”, sabemos que, na realidade, quem cala não consente. Em *A arte de calar*,¹⁰ o abade Dinouart nos diz que, “[...] para calar, não basta fechar a boca. Porque não haveria nisso nenhuma diferença entre o homem e os animais; estes são naturalmente mudos; mas é preciso saber governar a língua”. (1771-2001, p. 10).

Sobre essa citação podemos refletir que o que diferencia o homem do animal é justamente sua capacidade de mobilizar a palavra como instrumento, a qual é capaz de se deslocar, de se movimentar e adquirir novo sentido, sobretudo pela constituição do homem em sujeito político. E relacionando com nosso *corpus*, o “calar” não foi calado, porque continua a falar (através do silêncio). Ilustramos com a canção “Apesar de você”, no verso

¹⁰ Essa obra foi traduzida no Brasil por Luis Filipe Ribeiro e conta com o prefácio de Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche.

“Hoje você é quem manda/ Falou, tá falado/ Não tem discussão”, que o efeito metafórico perpassa os versos, mas, mesmo empregando uma palavra por outra, como em quem manda, que poderia ser lido como uma mulher autoritária, ou, em nossa análise, o como o governo Médici, ou seja, mantém-se a mesma matriz de sentido: a censura, o não-dito, o proibido. Evidencia-se, pois, a fala pelo silêncio.

Lembramos ao leitor que é o deslizamento de sentido ou “efeito metafórico” o fio condutor de nossa pesquisa; portanto, podemos afirmar que manter intactas e fixas as fronteiras de uma determinada FD significa controlar sujeitos inconscientes e atravessados por diversas ideologias em constante relação de tensão, ou seja, algo impossível de ser feito. Como as FDs se modificam e se reformulam a todo instante, é o efeito de continuidade e ressignificação dos sentidos que conduz a que o discurso não se associe a um sentido específico, mas seu sentido mude conforme um conjunto de fatores externos ao discurso que o condicionam. Nas análises que iremos realizar, a noção de uma FD marcada pela contradição, pela instabilidade e dispersão será uma constante. *A formação discursiva, o discurso, a ideologia* estão relacionados à noção de *sujeito*, que remete a um sujeito discursivo e a posições que o sujeito ocupa no discurso. Logo, ao falarmos em tomada de posição do sujeito na história já evidenciamos outros conceitos essenciais para nosso trabalho de pesquisa: a memória discursiva e o interdiscurso. A noção de memória é um dos fios que, dentro da tessitura de nosso tapete teórico, exercem um papel de destaque e, ao seu lado, muitos outros fios estarão em evidência, como as condições de produção, os esquecimentos 1 e 2 e o interdiscurso.

2.4 Memória discursiva e interdiscurso

... a memória é feita de esquecimentos, de silêncios.
De sentidos não-ditos, de sentidos a não dizer,
de silêncios e de silenciamentos.
Eni Orlandi.

Inicialmente, para falar memória e interdiscurso salientamos que a AD se fundamenta em duas noções básicas: *condições de produção* e *formações imaginárias*. Pêcheux (1969/1993, p. 170-171) propõe um nível de análise que contemple as circunstâncias de produção de um enunciado. A essas circunstâncias, que levam em conta a expressão da exterioridade na materialidade linguística, Pêcheux denomina “condições de produção” do

discurso. A AD, portanto, pretende estudar exatamente a ligação entre essas condições e o processo de produção do discurso.

Faz parte dessas condições de produção uma infinidade de outros discursos já ditos, ou seja, o *interdiscurso*; logo, um discurso remete sempre a outro com o qual dialoga, identificando-se com ou contrapondo-se a ele. Como todo discurso remete a outro discurso, no processo histórico as formações ideológicas podem desaparecer para reaparecer mais adiante, agora reapropriadas por outras formações ideológicas, as quais, por sua vez, vão determinar novas formações discursivas. (PÊCHEUX, 1969-1993, p. 167-68). O interdiscurso representa o universo de formulações possíveis que, por meio da memória discursiva, retorna no dito como a base que o sustenta. Em outras palavras, o interdiscurso e a memória discursiva retomam sentidos já existentes, ideologicamente determinados e já sabidos pelo sujeito. Associada a essa noção de interdiscurso há a do intradiscurso, que representa a superfície discursiva, a materialidade do interdiscurso, a forma como os elementos do saber armazenado são linearizados. A memória discursiva representa as significações trazidas à tona no momento em que o discurso é produzido e o constituem, dando-lhe as referências que irão estabelecer os encadeamentos de sentido. Esses dois conceitos, ao interagir, constroem as relações de sentido para o discurso.

No trabalho do sujeito com relação ao já dito e ao seu dizer há duas espécies de esquecimentos que funcionam, diz Pêcheux, e que promovem a ilusão do sujeito de ser fonte do seu saber. O esquecimento n^o1, inerente à prática subjetiva da linguagem, é aquilo que nunca foi sabido; dito de outro modo, todo sentido se constitui sempre a partir de uma formação discursiva dada, sendo, por isso mesmo, um efeito de sentido. Todavia, o sujeito não tem consciência disso, pois não tem consciência de sua interpelação ideológica, nem, menos ainda, das determinações de ordem inconsciente do seu dizer. Expressando-nos de outra maneira: por esse esquecimento temos a ilusão de ser a origem do que dizemos, quando, na realidade, retomamos sentidos preexistentes.

O esquecimento n^o2 é aquilo que é apagado pelo sujeito no discurso, podendo ser mais ou menos consciente. Este esquecimento está relacionado a escolhas que o sujeito faz no seu discurso, ou seja, o que ele diz e o que deixa de dizer (o não-dito). Está aí, diz Pêcheux, a fonte da ilusão do sujeito, ou seja, por meio desse esquecimento podemos perceber as relações necessárias entre o dito e o não-dito e analisar como foram realizados os processos de seleção de termos e organização sintática, bem como as possíveis reconstruções feitas pelo sujeito, que, ao (re)elaborar seu dizer, pode modificar a constituição do sentido.

Percebemos que a oposição entre os dois esquecimentos é da ordem do inconsciente/pré-consciente-consciente, ou seja, diz respeito à interpelação ideológica (ilusão da origem) do sujeito, no caso do esquecimento nº1, e sua identificação ao *Outro*, da psicanálise lacaniana; diz respeito ao nível das escolhas pré-conscientes/conscientes, no caso do esquecimento nº 2, e, portanto, à situação vivida pelo sujeito no processo de interlocução. No caso do esquecimento nº 2, é importante destacar que, embora as escolhas do sujeito sejam feitas de forma consciente e pré-consciente, isso não significa que não sofram determinações de ordem ideológica e inconsciente (ilusão de controle). Ambos os esquecimentos operam de forma articulada no discurso e são o que permite ao sujeito se constituir como tal e fazer sentido. É, pois, por essa razão que, como vimos anteriormente, no capítulo destinado ao estudo do sujeito, não existem dois conceitos de sujeito: o da psicanálise e o da AD. O sujeito do discurso sofre determinações de ordem ideológica e inconsciente. Dessa forma, a memória discursiva retorna a enunciados preexistentes, os pré-construídos. Pêcheux define como pré-construído esta noção que vem de Henry (1992) e que foi definida como efeito discursivo ligado ao encaixe sintático, no qual um elemento de um domínio irrompe num elemento de outro domínio sob a forma de pré-construído, como se já estivesse aí.

O interdiscurso é o espaço complexo do conjunto das formações discursivas; portanto, nele habita todo o já-dito e todos os sentidos. A memória, por sua vez, é sempre lacunar e, sendo lacunar, sofre determinações de ordem ideológica e inconsciente, ou seja, o esquecimento faz parte da memória porque só a partir dele é possível dizer; portanto, o esquecimento é constitutivo da memória e o que a torna possível. O esquecimento faz, pois, parte da memória. O esquecimento produzido pelo sujeito sofre determinação, como já vimos, de duas ordens diferentes: o inconsciente e a ideologia.

Percebemos aí as relações entre memória e incompletude. É pela incompletude do sentido no trabalho do silêncio que o dizer se torna possível, e essa incompletude é, consequentemente, constitutiva da memória discursiva.

Tomamos as ideias de Foucault, que nos levam a reflexões sobre o modo como os saberes se produzem no discurso. Para Foucault, mesmo em enunciados repetidos, a *unidade material* não é a mesma, pois sofre variação conforme os recortes que se fazem de discurso para discurso, mesmo que versem sobre o mesmo tema. Um discurso apresenta-se preso a outros discursos, sistema a que Foucault denomina de “um nó em uma rede” (2005, p. 26). Pensamos com Foucault que nenhum tipo de análise se faz isoladamente, já que os enunciados não se anulam, nem se excluem, mas se entrecruzam, privilegiam lembranças, promovem esquecimentos, autorizando a circulação do que convém a uma FD. Para Foucault, a memória

discursiva traça seus limites no interior de uma formação discursiva e na dispersão dos discursos e do sujeito, ou seja, algo precisa ser esquecido para que outra coisa seja lembrada. Outro aspecto que surge é a noção de exterioridade, ou seja, a memória está fora do enunciado e, ao mesmo tempo, só pode ser lembrada dentro do enunciado, o que constitui um paradoxo. O lugar ocupado pela memória seria um lugar intervalar.

Para Pêcheux (1993, p. 17), a memória é um espaço que instala sentido, que constitui um ponto de encontro entre um acontecimento e uma atualidade. A memória compõe a materialidade discursiva de um modo absolutamente particular e constitui a retomada direta no espaço de um acontecimento, ou seja, a memória e a atualidade são constitutivas do acontecimento, da ruptura, do novo. Nesse aspecto, Foucault e Pêcheux (com)partilham a mesma ideia: a memória é lacunar; logo, é passível de esquecimentos, contradições e movimentação dos sentidos. Vemos, então, que a determinação no interdiscurso não é de apagamento, mas de dominância. Há dizeres constituídos ou agrupados em formações discursivas diversas, sendo uma FD dominante em relação às demais e, em vista disso, mobilizada com mais frequência e com mais força. Assim, no interdiscurso, temos o todo complexo das formações discursivas com suas relações de identificação e contradição com a dominante. Na memória discursiva, já temos um recorte do interdiscurso, determinado pela interpelação ideológica em que se constitui o sujeito, o que, contudo, não significa, como afirma Pierre Achard (1999, p. 64), que teremos na mobilização do interdiscurso, ou seja, na memória discursiva, enunciados iguais a outros já ditos, mas redes de sentidos, paráfrases, deslizamento de sentidos (transferência).

Lembrando novamente o nosso *corpus*, observamos que é pelo trabalho do silêncio que se dá a relação do sujeito com o interdiscurso, identificando-se a determinados pontos do já-dito e silenciando outros. É nessa relação com o interdiscurso que se percebe, com extrema clareza, a relação indissociável entre silêncio e linguagem. Embora constitutivo da linguagem e, conseqüentemente, do texto, este último só pode ser percebido por meio das palavras.

Para finalizar este subitem podemos dizer que o discurso é um *continuum*: não tem início, nem fim; remete sempre a outros discursos (o já dito ou interdiscurso), constitutivos do seu dizer, e também aponta para um devir discursivo. Portanto, nunca se diz tudo; há sempre um resto, ou seja, o exterior ao propriamente linguístico, apontado por Pêcheux como aquilo exatamente de que a linguística tradicional não dá conta.

Eni Orlandi, refletindo sobre a movência dos sentidos e o funcionamento próprio da linguagem, acabou, paradoxalmente, por chegar ao silêncio. O silêncio é fundante e constitutivo da linguagem, afirma; é um *continuum* de significação, recortado pela linguagem.

Assim, é resultado do trabalho do silêncio a possibilidade do equívoco, da polissemia, em suma, da movência dos sentidos. Não fosse isso, dir-se-ia tudo que fosse possível; se não houvesse silêncio nas palavras e em torno delas, poderíamos fixar sentidos. (ORLANDI, 1997). O resto é exatamente trabalho do silêncio, eixo central do funcionamento de toda linguagem, como veremos no decorrer deste trabalho. O silêncio funda a Análise do Discurso. Embora só tenha sido formulado por Eni Orlandi no Brasil, o silêncio, enquanto fundante da linguagem, está subjacente a toda a teoria de Pêcheux, sendo a base da mobilidade do sujeito e do sentido e, por extensão, do funcionamento de todas as noções da AD. (LISBÔA, 2008, p. 35-36).

Assim, a trama do nosso tapete discursivo chega ao ponto vital para esta pesquisa: a relação da língua com este resto – o silêncio. Partiremos, então, para o terceiro capítulo desta dissertação, em que serão retomados os conceitos de “língua”, “discurso”, “ideologia”, “FD”, “memória discursiva” e “sujeito”, ampliando com o conceito de “silêncio” e mostrando o caminho metodológico que iremos trilhar. Reforçamos que os discursos (canções, protestos, etc.) que foram relegados ao silêncio, à censura, ao controle dos censores (que definiam o que podia ser dito ou não) devem emergir em nossas análises e mostrar o que pode ser entendido no silêncio de suas palavras.

3 COSTURANDO OS FIOS TEÓRICOS AO SILÊNCIO LOCAL

*Se va enredando, enredando
Como el muro en la hiedra.
Y va brotando, brotando
Como el musguito en la piedra.
Violeta Parra*

Sabemos que a letra da música propõe uma relação com o silêncio, e não só o leitor se depara com ele, mas o próprio compositor precisa desses momentos de silêncio para produzir suas canções. Isolar-se em um canto, ficar incomunicável, alheio ao mundo a sua volta, caracteriza momentos de silêncio que singularizam um pouco do seu temperamento, de sua personalidade, e que representam o silêncio ausência/presença de palavras, mas também a emergência de sentidos na ausência das palavras. Ser introvertido, reservado, tímido pode representar um gesto a ser interpretado, a ser lido. É seguindo os rastros desse silêncio do sujeito-compositor Chico Buarque de Holanda que buscamos “pistas” nas letras de suas músicas. Encontramos, em primeiro lugar, a incompletude, o vazio, a falta; depois, percebemos o silêncio. Devemos, portanto, compreender que “há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido... Há silêncio nas palavras”. (ORLANDI, 1995, p. 11).

Sem dúvida, lendo a citação da autora, percebemos que a questão do sentido perpassa a opacidade da linguagem, pois, se falamos de não transparência, falamos de sentidos que são apagados, omissos e, por que não, silenciados. “As palavras são atravessadas de silêncio; elas produzem silêncio; o silêncio fala por elas; elas silenciam.” (ORLANDI, 1995, p. 14).

3.1 Silêncio(s) e sentido(s)

*No início é o silêncio. A linguagem vem depois.
Eni Orlandi*

De qual silêncio estamos tratando? Do silêncio que nos acompanha num momento de oração, no momento em que refletimos sobre as nossas atividades diárias, no momento em que somos obrigados a confessar, a concordar e a calar. Que silêncio é esse?

Orlandi foi a autora que introduziu a noção de silêncio. Assim, por meio de suas palavras buscamos entender a noção de silêncio. Seguindo o raciocínio de Orlandi,

o silêncio é garantia do movimento de sentidos. Sempre se diz a partir do silêncio. O silêncio não é pois, em nossa perspectiva, o “tudo” da linguagem. Nem o ideal do lugar “outro”, como não é tampouco o abismo dos sentidos. Ele é, assim, a possibilidade para o sujeito de trabalhar sua contradição constitutiva, a que o situa na relação do “um” com o “múltiplo”, a que aceita a reduplicação e o deslocamento que nos deixam ver que todo discurso sempre se remete a outro discurso que lhe dá realidade significativa. (ORLANDI, 1995, p. 23).

No trabalho sobre o silêncio, Orlandi identifica dois funcionamentos primordiais: o silêncio como fundante e a política do silêncio. Trabalharemos primeiro o silêncio como fundante e, em outro subitem, a política do silêncio. Segundo a autora, o

silêncio que atravessa as palavras, que existe entre elas, ou que indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda que aquilo que é o mais importante, nunca se diz, todos esses modos de existir dos sentidos e do silêncio nos levam a colocar que o silêncio é “fundante”. (ORLANDI, 1995, p. 14).

O silêncio constitutivo está relacionado ao fato de que dizer implica, necessariamente, não dizer; logo, todo dizer traz consigo sentidos silenciados. No silêncio, diz ela, o sentido é. A afirmação de Orlandi de que *no silêncio o sentido é* significa que no silêncio o sentido não pode ser definido, não pode ser colocado em palavras, na medida em que colocá-lo em palavras já significa uma interpretação, ou seja, já não é mais silêncio. Isso não impede, entretanto, que silêncio e linguagem compartilhem certos funcionamentos. Uma vez que dizer implica não dizer e, sendo a linguagem determinada ideologicamente, o que é silenciado é tão da ordem do ideológico quanto o dito: “Ele passa pelas palavras. Não dura. Só é possível vislumbrá-lo, de modo fugaz. Ele escorre por entre a trama das falas. O silêncio é o real do discurso.” (ORLANDI, 1995, p. 30-34).

Se, por um lado, não podemos analisar o sentido sem contemplar o funcionamento do silêncio na sua constituição, conforme diz Orlandi, por outro, é importante observar que não podemos analisar o silêncio sem considerar sua relação imprescindível com a linguagem, uma vez que o silêncio só pode ser percebido em contraponto a ela, ou seja, só existe a partir da existência desta. Impossível de ser dito, o silêncio constitutivo (ou fundante) é, assim, o

espaço que, permitindo o movimento dos sentidos, nos mostra que o próprio da linguagem é a incompletude, tal como a concebe Orlandi:

[...] a incompletude é fundamental no dizer. É a incompletude que produz a possibilidade do múltiplo, base da polissemia. E é o silêncio que preside essa possibilidade. A linguagem empurra o que ela não é para o “nada” se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidade de sentidos se apresenta. (1995, p. 49)

É por isso que a linguagem é incompleta, porque pode ser modificada, ampliada, revista, reformulada e, assim, ganhar novos sentidos. O silêncio fundante cumpre o seu papel lá onde o “nada” se transforma em “tudo”. Muitas vezes, porém, escapa pelas tramas da linguagem e faz sentido. Nem tudo se pode dizer. Essa é a diferença entre o silêncio e o implícito. Segundo Lisbôa (2008, p. 129), o implícito é um “dizer entranhado em outro dizer, ou seja, são palavras não pronunciadas, mas que se manifestam através de outras palavras”. Por sua vez, o silêncio não está relacionado ao verbal, mas, sim, à significação. O implícito remete ao dito; o silêncio é sempre silêncio, e significa. Nas palavras de Orlandi “o silêncio não tem uma relação de dependência com o dizer para significar: o sentido do silêncio não deriva do sentido das palavras”. (1995, p.68)

Orlandi afirma: “No entanto, sem considerar a historicidade do texto, os processos de construção dos efeitos de sentidos, é impossível compreender o silêncio.” Por isso, podemos afirmar que o silêncio é o real do discurso. Di Renzo (2007, p. 224) expressa muito bem nosso pensamento:

Na verdade é como se essa ordem (do real), impossível de não existir e pela contradição provocada por esse choque entre os dois reais – o da língua e o da história – possibilitasse os sentidos outros, lugar do impossível, mas um impossível que rompe com a idéia de que a língua não é um sistema ordenado e fechado, mas um sistema sujeito a falhas e, justamente porque falha, faz rupturas, ao mesmo tempo em que irrompem outras possibilidades de significar o até então tomado como proibido. Por essa razão podemos dizer que há no modo como os sentidos funcionam existência do trabalho do político, ou seja, trata-se de perceber que há um jeito de ser da própria língua que escapa ao logicamente estabilizado.

Quando falamos em sentidos que foram proibidos, podemos estabelecer relações com o nosso *corpus*, ou seja, as letras das canções que foram censuradas na ditadura militar, as quais rompem com o que foi logicamente estabelecido. No entanto, o que foi proibido

(político/censura) encontra uma maneira de romper e, por meio do silêncio, de dizer. Lembramos as palavras de Coracini,¹ que se vale da metáfora da panela de pressão, a qual precisa da válvula para deixar escapar o que está no seu interior. O silêncio funciona como essa válvula na medida em que permite que os sentidos que foram proibidos saiam e signifiquem.

Podemos entender o silêncio como um intervalo semântico em que ocorre uma fissura (uma ruptura) na ordem do discurso, espaço no qual se estabelecem as relações de contradição, de resistência, de luta. O funcionamento dessas relações é manifestado por meio do silêncio, que estabelece significação pelo não-dito. Assim, os efeitos de sentido são construídos com base no silêncio fundante, que remete às condições de significação, à política do silêncio, a qual impõe um dizer em lugar de outro. Ao seu lado há o silêncio local, que se volta para a proibição do dizer, ou seja, para a censura. A censura age impedindo o sujeito de se identificar com determinada formação discursiva (FD)², o que leva a que seu discurso produza determinado sentido, já que a filiação a uma FD é condição essencial para a constituição do sentido. É o caso, por exemplo, da FD comunista durante o regime militar no Brasil: “[...] após o golpe de 64, toda crítica ao governo foi identificada ao comunismo, embora procedesse de muitas outras FDs; crítica, comunismo e subversão foram identificados pelo governo como uma coisa só e toda crítica ao governo catalogada deste modo, como subversão proveniente de comunistas”. (LISBÔA, 2008, p. 115).

Como falamos em sentidos proibidos, censurados e silenciados, apresentamos no próximo subitem a política do silêncio, ou *silêncio local*, que se refere à situação de censura de acordo com a classificação de Eni Orlandi.

3.2 Silenciamento e resistência

De acordo com Orlandi (1995), o silêncio evidencia o que não pode ser dito para poder dizer, sendo chamado de “constitutivo”. A política do silêncio produz um recorte entre o que se diz e o que não se diz, ao passo que o silêncio fundante não estabelece nenhuma divisão, porque significa em (por) si mesmo. (p. 75-79). Como parte da política do silêncio há o silêncio local, que é a manifestação mais visível desta política: o da interdição do dizer (a

¹ Coracini forneceu esse exemplo no Seminário de Dissertação em 2008 na Universidade de Passo Fundo-RS.

² Reportamo-nos ao conceito trabalhado no item 2.3.

censura). O silêncio local, ainda na formulação de Orlandi, é a censura, ou seja, aquilo que é proibido dizer em determinada conjuntura.

É assim, produzindo efeitos metafóricos, que se afetam a história e a sociedade. De maneira geral, a censura retoma o fato de que “falar é esquecer. Esquecer para que surjam novos sentidos mas também esquecer **apagando**³ os novos sentidos que já foram possíveis mas foram estancados em um processo histórico-político silenciador. São sentidos que são evitados, de-significados”. (ORLANDI, 1999, p. 61-62 – grifo nosso). No caso da ditadura no Brasil, período em que os censores não admitiam questionamentos, era imposta uma ordem, a censura, de modo que ninguém podia fazer (ou dizer) nada. Dessa forma, “sentidos possíveis, historicamente viáveis foram politicamente interditados”. Orlandi registra ainda que

[...] toda uma região de sentidos, uma FD, é apagada, silenciada, interditada. Não há um esquecimento produzido por eles, mas sobre eles. Fica-se sem memória. E isto impede que certos sentidos hoje possam fazer outros sentidos. Como a memória é, ela mesma, condição do dizível, esses sentidos não podem ser lidos. (1999, p. 65-66).

É como se apagassem (camuflados os deslizamentos) da memória do povo brasileiro os horrores da ditadura militar. Contudo, o que foi censurado não desaparece de todo, pois ficam seus vestígios, suas pistas, suas faltas no silêncio, como nos versos que dizem “ser a cicatriz risonha e corrosiva. Marcada a frio, a ferro e fogo. Em carne viva.” A cicatriz da censura está marcada nas letras das músicas de Chico Buarque, e com nosso gesto de interpretação propusemo-nos analisá-la e fazer a censura emergir das sombras escuras dos porões da ditadura.

A história da repressão no período estudado divide-se claramente em três períodos: antes do AI-5, entre o AI-5 e o início do governo Geisel e de então até a restauração da democracia. Antes do AI-5, a censura estava incluída entre as medidas que poderiam ser adotadas se "necessárias para a defesa [do regime]", assim como em caso de estado de sítio. O período entre a edição do AI-5 e a posse de Garrastazu Médici e os anos de seu governo é considerado como os **anos de chumbo**, por ter sido um dos mais repressivos da história política do Brasil.

³ Segundo Orlandi (1988, p. 78), o “apagamento” não tem um sentido negativo, pois: 1. ele é a própria possibilidade de transmutação do sujeito em suas múltiplas formas e funções; e 2. ao colocar-se socialmente, o sujeito-autor se percebe subjetivamente. O apagamento é constitutivo do sujeito. É um modo de existência do sujeito; um procedimento pelo qual ele se constitui. Em resumo: o apagamento faz parte das condições de produção do sujeito.

A censura foi, sobretudo, um instrumento de proteção autoritária do próprio Estado, com a qual se procurava esconder o autoritarismo de forma silenciosa, mas não menos autoritária, assim como as resistências a ele. Durante a ditadura de Garrastazu Médici, mais de 80% do conteúdo das mensagens foram classificadas na categoria de "defesa do Estado autoritário", com a proibição da divulgação de notícias sobre a repressão, inclusive torturas, prisões, destruição de aparelhos, cassações, notícias sobre a própria censura, sobre a organização da comunidade de segurança, sobre as dissensões no interior do Estado, particularmente as militares, assim como sobre a oposição ao Estado autoritário, fosse violenta ou não. Algumas pessoas foram definidas como "inimigas do Estado" e nada, absolutamente nada, a respeito delas deveria atingir o público. Entre os "inimigos do Estado", o mais notório foi dom Hélder Câmara.

De acordo com Ridenti, após o golpe de 1964, os artistas não tardaram a organizar protestos contra a ditadura em seus espetáculos. Ainda mais porque os setores populares foram duramente reprimidos e suas organizações, praticamente inviabilizadas, restando condições melhores de organização política especialmente nas camadas médias intelectualizadas, por exemplo, entre estudantes, profissionais liberais e artistas. Esse período testemunharia uma superpolitização da cultura, indissociável do fechamento dos canais de representação política, modo como muitos buscavam participar da política, inserindo-se em manifestações artísticas. (2006, p. 143).

No rádio e na televisão, a censura atingiu sistematicamente vários artistas cuja oposição à ditadura era conhecida, entre eles **Chico Buarque** e Geraldo Vandré. (SOARES)⁴. Nesse sentido, Chico Buarque de Hollanda era um dos artistas mais vigiados pela censura e pela “comunidade de informações” e qualquer evento que contasse com sua presença era digno de atenção do regime.

O mesmo autor relata que vários inquéritos policiais militares (os IPMs) foram abertos depois de 1964 contra os adversários do golpe, incluindo artistas considerados subversivos pelos novos donos do poder. Eles buscavam intimidar a esquerda cultural, que, entretanto, não se deixou abater, constituindo-se num dos poucos focos de resistência ao movimento de 1964. (2006, p. 143).

⁴ Este trecho sobre a censura foi baseado no trabalho: *Censura durante o regime autoritário*, de Gláucio AryDillonSoares. Disponível no site <http://www.anpocs.org.br/portal/publicações/rbcs-0010/rbcs10-02htm>. Acesso em: 3out. 2009.

Vemos, portanto, que justamente porque foram censuradas é que as composições de Chico Buarque sofreram um deslizamento de sentido, ou seja, as palavras se moveram e ganharam um novo sentido. Orlandi propõe que

o silêncio é o espaço da resistência, da luta, da oposição, em que há uma incompletude, uma fissura na trama do discurso. Em situações autoritárias e de censura, o sujeito não pode ocupar posições distintas, apenas o lugar que a ele é destinado, previamente, a fim de produzir os sentidos que são permitidos no espaço em que ele se encontra. Assim, a censura determina a identidade do sujeito, impondo-lhe um poder-dizer que o constitui socialmente. (1995, p. 81).

No caso do compositor Chico Buarque, por exemplo, ele foi obrigado a se separar dos **outros** (o governo e alguns setores da sociedade), o que produziu um efeito de retorno sobre sua própria identidade. O autor escreve para significar (a) ele mesmo. Por meio de apagamentos, ele anula os limites história/relato/história, em outras palavras, apaga o limite entre o **eu pessoal** e o **eu político**, entre o **sujeito** e o **cidadão brasileiro**, ou entre o real e a ficção... É como se por intermédio desse brasileiro todos os brasileiros pudessem falar. “Se há um silêncio que apaga, há um silêncio que explode os limites do significar.” (ORLANDI, 1995, p. 85-87). Para que a censura funcione joga com o princípio do autor: remete à responsabilidade do sujeito (autor) quanto ao que ele diz. A censura intervém, assim, na relação do indivíduo com sua identidade social e com o Estado. (p. 110). Ele é responsável perante a lei com relação ao que se diz e o que não diz concernente à ética e ao político. Censura e resistência trabalham a mesma região de sentidos: na censura está a resistência; na proibição, está o “outro” sentido, porque, como assinalamos, a censura atinge a constituição da identidade do sujeito. (1995, p. 115-121).

Em realidade, estamos representando o processo de silenciamento presente neste trabalho. O querer-dizer é censurado, proibido, e a maneira de “escaparem” os sentidos – relembramos a válvula de escape da panela de pressão –, o que é censurado, é por meio da canção de protesto. Como o autor sabia que as letras seriam barradas pela censura, realizava um apagamento do sentido expresso inconscientemente pelo silenciamento: a política do silêncio, ou seja, há que ler no fio do discurso a resistência e a contradição que perpassam nas canções. “Ao silêncio imposto pela censura ele responde com o silêncio dos ‘outros’ sentidos que ele constitui em uma outra região.” (ORLANDI, 1996, p. 88).

Orlandi utiliza a denominação “língua-de-espuma” para definir a língua “vazia”, na qual os sentidos não ecoam; é aquela língua falada pelos militares no período que começa em

1964 com a ditadura no Brasil. A língua-de-espuma trabalha o poder de silenciar. No domínio do discurso da MPB uma forma específica de resistência que apareceu durante a ditadura foi o “samba-duplex” de Chico Buarque de Hollanda. O samba-duplex é uma resposta particular ao modo “torto” de significar instalado pela surdez da língua-de-espuma (1996, p. 103-126). Dito de outra forma, o samba-duplex se instala para dizer o que é proibido, caracterizando-se pela censura, pela interdição da palavra no contexto da ditadura militar no Brasil. Na verdade, suas músicas, antes de falar com o povo e/ou pelo povo, falam entre si.

Lembrando ao leitor o texto referido ao final do item “Formação ideológica e formação discursiva: a movência dos sentidos” – “A arte de calar” – nos mostra que tal silenciamento pela interdição produziu *silêncio local*, pois a resistência também é um modo muito significativo de dizer. Nas palavras do abade Dinouart, seria como “fazer do silêncio um espaço de controle e de cálculo que proteja do outro; exercer, enfim, *A arte de calar* para cativar o outro, apoderar-se dele e dominá-lo”. (2001, p. XXIV). Referindo-se ao sujeito empírico deste trabalho (as canções de Chico Buarque) consegue-se calar a linguagem, fazendo falar o silêncio. “Seu silêncio é prudente quando se sabe calar oportunamente, conforme o tempo e o lugar em que se está no mundo”. (p. XXX).

3.3 Arrematando os fios...

Nosso tapete teórico está quase completo (como se isso fosse possível...). Para provocar um efeito de arremate deste tapete vamos sintetizar o que estudamos até o presente momento. A AD, conforme trabalhado anteriormente, considera que o sentido não pode ser produzido sem que o sujeito esteja inscrito numa formação discursiva determinada, que irá definir os sentidos possíveis de serem construídos. A sociedade dispõe de uma conjuntura sócio-histórica atravessada por formações ideológicas que se interligam às FDs. Logo, a FD, o discurso, o interdiscurso, a memória discursiva, o silêncio e a ideologia estão relacionados à noção de sujeito e a posições do sujeito no discurso. Por meio da memória discursiva, dos pré-construídos e do efeito metafórico será resgatado em nosso *corpus* o imaginário do Brasil na época da ditadura militar, mais especificamente, analisaremos a formação discursiva da MPB, via interdiscurso.

É importante ressaltar que o discurso existe em função do outro, em função das imagens elaboradas e da encenação que o sujeito constrói para si mesmo, como autor, e para o

outro, como locutor. Nesse aspecto, pensamos o homem sempre em relação aos demais, afirmando ser o sujeito social e constituir-se nas interações cotidianas e sociais num diálogo permanente entre sujeitos. O sujeito não existe para si, senão na medida em que é para os outros.

Para a AD, “a falha, o furo, o deslizamento são o lugar de resistência, o lugar do impossível (nem tão impossível) e do não-sentido (que faz sentido).” (LEANDRO FERREIRA, 2000, p.24), ou seja, é nessa falha, nesse furo, que encontraremos o silêncio local, e é na movência dos sentidos (efeito metafórico) que encontraremos a resistência e a contradição que surgem nas canções de Chico Buarque.

À guisa de uma demonstração mais concreta sobre os conceitos-chave que trabalhamos até o momento, sintetizaremos nosso estudo com a demonstração topológica da fita de Möebius, que apresenta uma superfície bidimensional a qual contém um único lado, resultante da junção de duas extremidades de uma fita após uma de suas extremidades girar 180°. Leandro Ferreira (2007, p. 213) explica que a Banda/Fita “mostra a impossibilidade de se estabelecerem os limites entre o avesso e o direito, entre o interno e o externo, o dentro e o fora, já que cada lado representa essas duas faces ao mesmo tempo”.

Em relação ao *corpus* que será analisado nesta dissertação, percebemos que as palavras autorizadas pela censura nem sempre revelavam o que se pretendia dizer, ou seja, ao ocorrer a movência dos sentidos o que estava silenciado aparece na borda da fita ou na circularidade dos sentidos. A fita de Möebius, nos domínios da psicanálise, *representa a relação do discurso inconsciente com o discurso consciente*; o inconsciente está no avesso, mas pode surgir no consciente em qualquer ponto do discurso, demonstrando que o interior se comunica com o exterior⁵.

Em Análise do Discurso (AD), a fita pode movimentar vários conceitos. Segundo Orlandi (1999, p. 25), “na perspectiva discursiva, a linguagem é linguagem porque faz sentido. E a linguagem só faz sentido porque se inscreve na história”. Essa inscrição pode ser representada na fita como o verso constitutivo. O sujeito é constituído pela história e pela ideologia. Ainda explorando o efeito de oposição da fita, a relação língua/ideologia aponta para um dos postulados da AD: não há como trabalhar a língua sem fazer intervir a ideologia, e vice-versa. A fita faz irromper um dos lados, mas trata-se, como já dito, de um avesso constitutivo e passível de ser apreendido. Em nossa proposta apresentaremos um

⁵ A explanação sobre a fita de Möebius refere-se a um artigo intitulado “A banda de Möebius e a análise do discurso”, escrito por vários autores, tendo como coordenadora Maria Cristina Leandro Ferreira. UFRGS/março de 2002.

deslocamento em relação ao que foi trabalhado pelas autoras do artigo. Inserimos na fita de Möebius os conceitos que foram apresentados na primeira e segunda partes desta dissertação para uma melhor visualização:



Figura 3

De acordo com os conceitos evocados por nós até o momento, podemos inferir que os vários pares que aparecem na fita e que serão mobilizados na análise constam no quadro a seguir.

Direito/Avesso	Avesso/ Direito
Materialidade Linguística	Materialidade Histórica
Memória discursiva	Interdiscurso
Língua	Discurso
Discurso	Formação Ideológica
Formação Ideológica	Inconsciente
Simbólico (Inconsciente)	Político (ideológico)
Contradição	Resistência (silêncio local)
Sujeito	Ideologia
Poder	Resistência (silêncio local)
Formações ideológicas	Formações discursivas
Imaginário	Formações imaginárias
Estrutura	Acontecimento

Os componentes acima equivalem ao direito/avesso, avesso/direito, dentro/fora, o que seria nesta circularidade da fita justamente a questão da “movência” dos sentidos; eles vão e

vêm, aparecem e desaparecem conforme o movimento da fita. É como se não existisse início e fim, em que cada lado se (con)funde, se mistura, se entrelaça. Por exemplo, ao falarmos do simbólico, concomitantemente, falamos de ideologia, que nos remete ao sujeito e ao político, como se todos os conceitos estivessem interagindo simultaneamente. A partir do momento em que surge a materialidade linguística (que seria o texto), na outra borda aparece a materialidade histórica, representada pela memória discursiva, ou seja, as condições de produção, que são recuperadas por meio do fio do discurso (o interdiscurso). Lembramos Orlandi (1998, p. 86): “É só pela referência às sociedades e à história que ‘aí pode haver ligação, identificação ou transferência, isto é, existência de uma relação, abrindo a possibilidade de interpretar.” Para a AD a noção de memória é de suma importância porque chegamos à conclusão de que “todo dizer se liga a uma memória”. (ORLANDI, 1998, p. 95). A categoria de memória discursiva é a que permite que seja acionada a conjuntura sócio-histórica em que ocorreram os fatos linguísticos, colocando em movimento enunciados pré-construídos, isto é, “formulações enunciadas anteriormente”. (COURTINE, 1981, p. 52).

Em outro momento pode surgir a língua que é condição de possibilidade do discurso, o qual parte da formação ideológica que está para o inconsciente. O inconsciente, por sua vez, é apresentado pelo simbólico (atos falhos, chistes e o silêncio). A ideologia e o inconsciente caminham sempre um ao lado do outro e mantêm relação com o sujeito. Ao tratar sobre essa questão, Cazarin (2000, p, 177) afirma:

A historicidade e a ideologia apresentam-se como constitutivas do discurso e este como efeito de sentido entre locutores. O funcionamento lingüístico e as condições extralingüísticas em que o discurso se realiza estão de tal forma imbricados que são considerados simultânea e integradamente e os efeitos de sentido do discurso se remetem e são apreendidos no horizonte de sua historicidade e da dimensão ideológica que os constitui.

O sujeito, que é ideológico por natureza, resiste ao poder ditatorial por meio do silêncio local. Ao mesmo tempo que, politicamente, resiste, tenta “mascarar” sua prática política mudando de uma FD para outra, apresentando uma aparente “aceitação” e, por meio do imaginário, que é justamente onde ocorre o efeito metafórico, deixa “vazar” o verdadeiro sentido das letras de suas canções. “E é no espaço dessa ilusão que sujeitos e sentidos se movem. Ainda que para serem os mesmos, já que a diferença é, frequentemente, insuportável (para o sujeito, para a sociedade, para a história)”. (ORLANDI, 1998, p. 94).

As formações imaginárias que foram mobilizadas aparecem não só na estrutura mas no acontecimento discursivo. As palavras de Orlandi confirmam o que foi afirmado:

Como não trabalhamos só com a estrutura mas também com o acontecimento da linguagem, esses aspectos que tocam o acaso, o equívoco e a forma histórica da interpretação são levados em conta na compreensão de cada gesto de interpretação. E, o que talvez seja mais importante, com a noção de ideologia, se evita pretender chegar à verdade do sentido, estando, no entanto, atentos às suas diferenças. (1998, p. 98)

E é justamente por todos esses aspectos salientados que o efeito metafórico é o fio condutor de nossa proposta. À guisa de uma suposta conclusão, mostraremos como o efeito metafórico funciona basicamente em todos os pares de conceitos apresentados em nossa tese.

É exatamente essa transferência (efeito metafórico) que observamos em nosso *corpus*; por isso a utilização da representação pela fita de Möebius, que nos permite visualizar a “movência” dos sentidos. “Algo do mesmo está nesse diferente; pelo processo de produção de sentidos, necessariamente sujeito ao deslize, há sempre um possível “outro” mas que constitui o mesmo.” (ORLANDI, 1998, p. 81). Seguimos o raciocínio da autora:

[...] esse mesmo já é produção da história, já é parte do efeito metafórico. A historicidade está aí representada justamente pelos deslizes (paráfrases que instalam o dizer no jogo das diferentes formações discursivas. Fala-se a mesma língua mas se fala diferente. Pelo efeito metafórico. Esse deslize, próprio da ordem do simbólico, é o lugar da interpretação, da ideologia, da historicidade. É assim que podemos compreender a relação entre língua e discurso. (1998, p. 81).

Em nossa perspectiva de trabalho, cada acontecimento discursivo é inédito e o retorno da memória colabora para que haja transformação do sentido. O sentido que foi silenciado ganha um novo significado a partir do funcionamento do efeito metafórico, que está “na base da constituição do sujeito, na perspectiva do histórico, do equívoco, da relação língua/discurso”. (p. 82).

Dessa forma, assim como os fios invisíveis na trama do tecido, sabemos que os sentidos existem e que estão lá de forma inerente; não os analisamos por si só, uma vez que ganham “valor” na constituição da trama de sentidos, no conjunto, na totalidade, nunca isolados. Se fizermos uma reflexão mais aprofundada, poderemos perceber que o silêncio

atravessa a linguagem como um ato falho que vem do inconsciente, o real do inconsciente – o impossível.

Na perspectiva da psicanálise, Leite (1994, p. 71) afirma que

a relação ao impossível é uma relação de pensamento, isto é, o sentido desta relação está na dependência da impossibilidade de pensamento, visto que esta é a única demonstrável. O impossível refere precisamente o impensável. Isto significa que a estrutura deve comportar um lugar que represente o impossível, que como tal resiste à simbolização [...].

Por isso, o silêncio é fugaz e apresenta uma movência extraordinária; também por esse motivo, “atua na passagem (des-vão) entre pensamento-palavra-e-coisa.” (ORLANDI, 1995, p. 39-48). “É por fissuras, rupturas, falhas, que ele se mostra, fugazmente.” Lembramos que as letras das canções de Chico representam todos os pares de conceitos simultaneamente. Não temos primeiro o direito depois o avesso; primeiro o simbólico e depois o político. Todos os conceitos se dão ao mesmo tempo, ininterruptamente, num vaivém incessante, interminável..., e o real da língua e o real da história também entram nessa dança de conceitos, cujo resultado é o deslizamento dos sentidos.

Depois de apresentar, de forma sucinta, o tapete teórico da AD, seguiremos nosso caminho e explicitaremos como encaminharemos as análises. Partimos, então, para o capítulo referente às análises das canções de Chico Buarque de Hollanda.

4 PERCORRENDO O CAPÍTULO DAS ANÁLISES

Fazer interpretação em análise do discurso não é tarefa das mais fáceis. O analista de discurso trabalha a interpretação, enquanto exposição do sujeito à historicidade (à ideologia, ao equívoco e ao silêncio), na sua relação com o simbólico. “A interpretação também é constitutiva do sujeito e do sentido, ou seja, a interpretação os constitui: a interpretação *faz* sujeito, a interpretação *faz* sentido.” (ORLANDI, 1996, p. 83). Podemos dizer que o trabalho do analista é “desvendar” por meio do seu gesto de interpretação¹ os efeitos de sentido que aparecem no discurso.

Para realizar essa empreitada nosso *corpus* compõe-se de 14 letras de músicas compostas no período de 1970 a 1974 por Chico Buarque de Hollanda e outros compositores. Estas serão subdivididas em quatro recortes discursivos, que foram agrupados por temática. Como exemplo, o recorte 1 refere-se à temática do “milagre econômico” e apresentará as canções “Construção” e “Cotidiano”. Julgamos oportuno manter no corpo do trabalho as letras das canções para uma melhor visualização pelo leitor das sequências discursivas que serão recortadas e analisadas, não como anexo, conforme é usual. Iniciaremos apresentando a seleção do *corpus*, com o posterior encaminhamento metodológico para o gesto de interpretação das canções.

4.1 Seleção do *corpus*

As análises, neste trabalho, serão compostas por 14 canções de Chico Buarque de Hollanda (algumas em parceria com Ruy Guerra e Gilberto Gil) no período de 1970 até 1974, época em que o Brasil esteve sob o governo do presidente Médici considerado o mais repressor de todos na ditadura militar brasileira. Sabemos que as práticas repressoras e os decretos autoritaristas se reforçavam mutuamente.

Segundo Smith, a coerção direta era a contraparte das contorções do sistema jurídico representadas pelo AI-5 e a Lei de Segurança Nacional, que negavam o *habeas-corpus* e o direito ao recurso. Tais legislações concediam grande autonomia e alcance de ação às forças

¹ É frequente utilizar gesto de interpretação em Análise do Discurso, cuja explicação vem de Orlandi (1996, p. 84): “Estamos, pois, fazendo da leitura, e da interpretação, um ato simbólico dessa mesma natureza de intervenção no mundo.”, uma prática discursiva, linguístico-histórica, ideológica com suas consequências. Com efeito, pode-se considerar que a interpretação é um gesto, ou seja, intervém no real do sentido.

de segurança e lhes permitiam operar com impunidade. Revestidas de tal poder, as forças de segurança podiam, por sua vez, impedir infrações ao AI-5 e a outros fundamentos semilegais de suas ações. A modalidade específica de repressão da liberdade de imprensa – bem como de outras liberdades naquele período – decorria da interação dessas duas características do regime. (2000, p. 41)

Ao darmos início às análises, ressaltamos que as letras das músicas foram selecionadas levando em conta, especialmente, o período de 1970 até 1974, considerado o mais “duro” da ditadura militar, e a temática de cada música. Para melhor visualização e compreensão das análises foram selecionados quatro recortes discursivos, dos quais foram formados blocos compostos pelas canções que se referem às diversas temáticas. No recorte discursivo nº1 a temática é o “milagre econômico” do bloco 1 fazem parte as canções “Construção” e “Cotidiano”, compostas quando Chico retornou do exílio na Itália, onde permanecera por um ano. Segundo os críticos, essas canções apresentam a temática referente ao “milagre econômico” pelo qual o Brasil estava passando e demonstram uma maturidade artística de Chico Buarque.

No recorte discursivo nº 2, o critério de seleção contemplou as canções da peça “*Calabar – um elogio à traição*”, em que a temática sobre o governo e a censura “salta aos olhos” de quem a assiste. Fazem parte do Bloco 2 as seguintes canções: “Hino de Duran”, “Ana de Amsterdam”, “Boi voador não pode” e “Cala a boca, Bárbara”. No recorte discursivo nº 3 a temática sobre a censura e o (s) discurso-outro(s)² foram os requisitos para a seleção das canções que compõem o Bloco 3: “Cálice”, “Apesar de você”, “Você vai me seguir”, “Partido alto”, “Deus lhe pague”. No último recorte, o nº 4, a temática contempla a tortura física e psicológica e as canções que compõem o Bloco 4 são as seguintes: “Vence na vida quem diz sim”, “Fado tropical” e “Tatuagem”. As sequências discursivas selecionadas de cada recorte são apresentadas com a abreviatura SD. Elaboramos um quadro-síntese para facilitar a visualização desses recortes.

² É o próprio Pêcheux que traz para sua reflexão o conceito de discurso-outro. O discurso-outro está efetivamente inscrito nas reflexões da teoria discursiva como um elemento constitutivo não só da interpretação, mas também da constituição de todo e qualquer discurso. “Todo enunciado, toda sequência de enunciados é, pois, linguisticamente descritível como uma série (léxico-sintaticamente determinada) de pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar a interpretação. É nesse espaço que pretende trabalhar a análise de discurso”. (PÊCHEUX, 2008, p. 53).

Recorte Discursivo 1 Temática: Milagre econômico	Bloco 1 – Texto 1 Construção (1971) Bloco 1 – Texto 2 Cotidiano (1971)
Recorte Discursivo 2 Temática: Censura – Política governamental	Bloco 2 – Texto 3 Hino de Duran (1972-3) Bloco 2 - Texto 4 Ana de Amsterdam (1972-3) Bloco 2 – Texto 5 Boi voador não pode (1972-3) Bloco 2 - Texto 6 Cala a boca, Bárbara (1972-3)
Recorte Discursivo 3 Temática: Censura, discurso-outro	Bloco 3 - Texto 7 Cálice (1973) Bloco 3 - Texto 8 Apesar de você (1970) Bloco 3 - Texto 9 Você vai me seguir (1972-3) Bloco 3 – Texto 10 Partido alto (1972) Bloco 3 - Texto 11 Deus lhe pague (1971)
Recorte Discursivo 4 Temática: Tortura física e psicológica O funcionamento da Pontuação	Bloco 4 - Texto 12 Vence na vida quem diz sim (1972-3) Bloco 4 – Texto 13 Fado tropical (1972-3) Bloco 4 - Texto 14 Tatuagem (1972-3)

4.2 O caminho metodológico a ser percorrido...

Do ponto de vista metodológico, é importante lembrar que a Análise do Discurso não é só uma disciplina de interpretação, mas também de análise dos processos discursivos. Nesse sentido, como destaca Orlandi, a finalidade do analista não é interpretar, mas compreender **como** um texto funciona, ou seja, **como** produz sentido. (ORLANDI, 2001, p. 19). Logo, o objetivo do analista é perceber como se dá a textualização do discurso. Assim, acrescenta Orlandi que a AD não interpreta os textos que analisa, mas, sim, os resultados da análise dos textos que constituem o *corpus*. (ORLANDI, 2001, p. 32).

Sendo a análise de um processo, é natural que a definição do *corpus* em AD se dê durante o próprio desenvolvimento da análise do material que o analista tem a sua disposição, o que faz do trabalho um constante ir e vir entre teoria e prática. No processo de análise se dá o deslocamento do nível da organização, que é o nível de funcionamento da língua propriamente dita, para o nível da ordem, que é o discurso. Essa passagem se faz por etapas. Optamos, assim, no que diz respeito ao trabalho analítico, por fazer uma seção exclusiva de análises. A princípio, é necessário diferenciar *corpus empírico* de *corpus discursivo*: o *corpus empírico* é constituído pela totalidade de 14 músicas compostas por Chico Buarque de Hollanda durante o regime militar brasileiro; e o *corpus discursivo*, que é o *corpus* selecionado para as análises, será o objeto sobre o qual incidirão nossas análises.

A delimitação do *corpus discursivo* mobiliza uma postura teórica própria à AD. Conforme Courtine (1981, p. 24), parte-se de um “universal discursivo”, entendido como um conjunto potencial de discursos que podem ser objeto de análise para estabelecer um *campo*

discursivo de referência, o qual se define como um tipo específico de discurso, como, no nosso caso, o discurso político.

O *campo discursivo de referência* deste trabalho relaciona-se ao período de 1970 a 1974, abrangendo as músicas de Chico Buarque de Hollanda durante a ditadura militar. Identificaremos dentro do *corpus empírico* sequências discursivas para integrar o *corpus discursivo*, na qualidade de objeto específico de análise. As sequências discursivas, selecionadas de acordo com nossos objetivos, constituirão os *recortes discursivos*, que, a título de unidades discursivas, comporão nosso *corpus discursivo*.

A noção de *recorte discursivo* foi formulada por Orlandi (1983, p. 128-129; 1984, p. 13-17) para distinguir o gesto do linguista, que segmenta a frase, do gesto do analista do discurso, que, ao recortar uma sequência discursiva, recorta uma porção indissociável de linguagem e situação. É nesse sentido que a autora propõe “o recorte como unidade discursiva”. (ORLANDI, 1984, p. 14). Assim, as sequências discursivas selecionadas segundo nossos objetivos constituirão os *recortes discursivos*, que, a título de unidades discursivas, comporão nosso *corpus discursivo*. Como refletimos até agora sobre a constituição do sentido, esse é o momento de mostrarmos na prática, ou seja, nas análises como a AD a realiza. Para tanto, valemo-nos dos estudos de Eduardo Guimarães, que explicitou o funcionamento dos nomes e, especificamente, da designação. Entendemos a designação como a significação de um nome, não no aspecto abstrato, e sim como “algo próprio das relações de linguagem, enquanto relação lingüística (simbólica) remetida ao real, exposta ao real, ou seja, enquanto uma relação tomada da história”. (2002, p. 9). Para o autor, “nomear é assim inserir alguém, como falante, num espaço de enunciação específico.” (p. 93). Entendemos com Guimarães que “o sentido é constituído pelo modo de relação de uma expressão com outras expressões do texto”, e nesse aspecto tentaremos analisar sentidos que foram silenciados no *corpus* desta dissertação. (p. 28).

É importante ressaltar que nas análises das canções refletiremos, inicialmente, sobre as condições de produção da época em que foram escritas, entendendo-se condições de produção como a expressão da exterioridade na materialidade linguística.

O regime militar instaurado no Brasil em 1964 estendeu-se por 21 anos, (de 1964 até 1985), nos quais a Presidência da República foi ocupada, sucessivamente, por generais de Exército. A estratégia dos militares era clara: impor ao Congresso um candidato militar que, uma vez nomeado, pudesse realizar a “limpeza” tão desejada pelas forças conservadoras. Esse momento político na história brasileira pôs fim ao período de contestações políticas, movimentos culturais e manifestações sociais que haviam agitado o país até então.

Fico afirma que

uma série de relativizações conformava um regime político que, embora autoritário, ditatorial, não pretendia ser identificado desse modo. Os militares buscaram o rodízio dos presidentes, tentaram construir um arcabouço legal com atos institucionais que ‘ocultassem’ sua ilegitimidade e, no plano da propaganda política, não só praticaram uma propaganda peculiar – ‘não política’ -, como também falavam em ‘verdade’: ‘num mundo cada vez menor [...] querer iludir o público é antes de tudo um despropósito, porque ninguém pode mais vender imagem que não seja a da verdade. (1997, p. 95).

Na obra *Um acordo forçado*, Anne-Marie Smith relata que a banalidade da censura era a característica básica sentida pela imprensa. A censura era percebida como um sistema tão corriqueiro e abrangente que parecia funcionar automática e impessoalmente, a tudo abarcando. Era com relação a esse sistema anônimo, rotineiro e abrangente – não contra a crua força coercitiva do regime – que a imprensa se sentia impotente. E a autora questiona: “Por que motivo foi essa a maneira pela qual o regime militar exerceu a censura? Ela poderia ter sido muito mais aberta, coercitiva, pública. Por que ele se esforçou tanto para disfarçar e negar a censura e por que essa prática foi tornada tão rotineira?”

A resposta, segundo a autora é que “o fator preponderante era o desejo de legitimidade por parte do regime. Embora fosse um regime autoritário que aspirasse ao controle social, também queria a legitimidade política. Nessa busca diversificada, e por vezes contraditória, uma base potencial de legitimidade era a manutenção e a proteção das instituições tradicionais e das formas jurídicas.”

Smith ressalta que:

o regime, por exemplo, expurgou mas não fechou o Congresso, baixou atos institucionais que violavam a Constituição porém não rejeitou esse documento, de várias maneiras tratou de manipular as eleições mas continuou a realizá-las. No trato com a imprensa, sustentava que a sua liberdade era protegida constitucionalmente e negava a existência da censura, embora impusesse novas proibições todo dia. Os procedimentos e a linguagem das proibições, além do mais, arremedavam as formalidades jurídicas sempre que possível. Em parte devido a essa busca da legitimidade política fundamentada na prática correta e constitucional, o regime aplicou sua censura numa maneira extraordinariamente burocrática, formal, oficiosa e rotineira. (2000, p. 12).

No exame das relações entre imprensa e Estado e da censura sob o regime militar, quatro questões são de particular relevância, de acordo com Smith (2000).

A primeira diz respeito à transformação do sistema jurídico formal e a segunda, ao exercício efetivo da repressão. Smith afirma que o controle da imprensa no Brasil durante o regime militar possuía componentes tanto quase – legais quanto diretamente coercitivos. Eram estas as duas faces apresentadas à imprensa: uma oficiosa, a das restrições específicas e codificadas, a outra de fato, a da repressão direta. Complementa dizendo que, essas faces não eram completamente diferentes, mas antes partes de um *continuum*, pois os procedimentos formais muitas vezes não eram de fato legais e a repressão extralegal era exercida abertamente por “autoridades constituídas”.

A autora continua explicando que duas outras questões relevantes são as divisões internas do regime e sua busca de legitimidade, que configuraram as escolhas feitas e as opções exercidas pelo regime em cada situação. Tais aspectos, segundo Smith, também podiam beneficiar a imprensa quando o Estado deixava de tomar medidas contra a imprensa se essas ações pusessem em risco a legitimidade política. As divisões internas e a busca de legitimidade ajudam a explicar certos aspectos peculiares da própria censura³, como seu sigilo, sua aplicação desigual e seu modo de aplicação. (2000, p. 35-36).

Esse momento político foi marcado por uma geração sensibilizada pelo desejo de fazer da arte não mais instrumento repetitivo e previsível de uma veiculação política direta, mas um espaço aberto à invenção, à provocação, à procura de novas possibilidades expressivas, culturais e existenciais. A década de 1970 foi selecionada por ter sido a época em que houve a vitória dos militares da linha dura. “Embora esses fizessem parte do regime desde o começo, depois de 1968 assumiram o controle de todas as principais posições do governo e as mantiveram até a presidência de Médici, de 1969 a 1974, quando a tortura e a repressão atingiram seu auge”. (SMITH, 2000, p. 35).

A ideia de “milagre econômico”, aliás, sempre foi controvertida, mesmo no âmbito do governo ou daqueles que o apoiavam. A oposição, desde as primeiras menções ao assunto, sempre procurou denunciar o caráter ilusório da situação. A temática sobre o milagre econômico será demonstrada em nosso primeiro recorte discursivo por meio das canções “Construção” e “Cotidiano”.

O recorte discursivo 2 nos apresenta as canções “Hino de Duran”, “Ana de Amsterdam”, “Boi voador não pode” e “Cala a boca, Bárbara”, compostas por Chico Buarque e Ruy Guerra para a peça intitulada *Calabar - um elogio à traição*. Faremos um retorno no tempo para explicar do que trata o título da peça. No século XVII, ainda colonizado, o Brasil

³ No recorte discursivo 3 nos procedimentos de análise estaremos aprofundando sobre a questão da censura no regime militar.

sofreu invasão holandesa. Em meio a esta invasão se destacou um mulato alagoano chamado Domingos Fernandes Calabar, casado com Bárbara, os quais se amavam e lutaram juntos por seus ideais. O Brasil vivia em franco desenvolvimento no cultivo da cana-de-açúcar, despertando os interesses de outras nações, principalmente da Holanda, que invadiu o Nordeste brasileiro. Em uma dessas invasões, no Arraial do Bom Jesus começou a aparecer a figura de Calabar, defendendo o seu lugar; porém, mais tarde, passaria a lutar ao lado dos holandeses, o que lhe custou o título de traidor da pátria brasileira. A história foi contada pelos portugueses, que na época tinham o poder sobre a terra brasileira. Tanto a peça como as canções foram duramente censuradas. (D'ARAÚJO, 1994, p. 23).

As demais canções de Chico da mesma época (Recorte Discursivo nº3) também foram censuradas e, inclusive, proibidas de serem tocadas nas rádios. A regularidade presente em todas as canções refere-se à política do governo que estava no poder e que o exercia por meio da censura. Os governantes (os militares) utilizavam um aparelho de repressão bem montado, por meio do qual controlavam a sociedade, exercendo a fiscalização permanente de todas as atividades consideradas “suspeitas”; controlando os meios de comunicação e informação, que envolviam escritores, músicos, poetas, artistas, os quais passaram a divulgar somente o que era selecionado pela censura ou fiscalização. Ainda nas palavras de Smith, em vez de combater forças externas, os militares procuravam a subversão dentro da nação. A ameaça de luta interna transformou os cidadãos em inimigos potenciais, e novas medidas adquiriram relevância, desde a guerra psicológica ao contraterrorismo. (SMITH, 2000, p. 34).

Um aspecto importante desse período foi a repressão política aos dirigentes e lideranças que operavam dentro das estruturas legalmente constituídas, como políticos, sindicalistas, professores, militares, padres, etc., que foram muitas vezes cassados, submetidos a processos, prisões e torturas. (D'ARAÚJO, 1994, p. 7). “No plano político, os partidos foram fechados, o Poder Executivo foi tomado pelos militares e assumiu a preponderância e o Congresso sofreu intervenção. Muitos parlamentares perderam seus mandatos e seus direitos políticos”. (SMITH, 2000, p. 34). Esta é a temática presente no Recorte discursivo nº 4, a tortura, nas letras das músicas “Vence na vida quem diz sim”, “Fado tropical” e “Tatuagem”.

Esclarecidos a tessitura desse tapete teórico e o caminho metodológico a ser percorrido, chegamos ao ponto em que se faz necessário o arremate dos pontos: a análise das letras das músicas de Chico Buarque.

4.3 O acontecimento discursivo: nosso gesto de interpretação

4.3.1 O milagre econômico e o silêncio local

Ao iniciar as análises das canções, observaremos as condições de produção da época em que as canções foram compostas por Chico Buarque.

A partir de 1964, o Estado deteve o poder de impor, muitas vezes pela força, as normas de condutas que deveriam ser seguidas por todos. Assim, cabia ao governo o monopólio governamental pela coerção, o qual passou a ser o centro de todas as atividades sociais, políticas, econômicas e culturais. Uma das preocupações do regime estava centrada na diversidade social, o que impulsionou a formação ideológica sobre a “segurança nacional”.

Em 1965 os militares extinguiram os partidos políticos, acabaram com as eleições diretas para a presidência da República e começaram a intervir nas universidades. Todavia, a cena cultural, ao mesmo tempo, dava sinais de grande vitalidade, pois muitas produções artísticas e culturais começaram a ser criadas, inclusive reagindo ao progressivo fechamento das empresas que se observava no país.

Na época, a economia brasileira crescia num ritmo alucinante, com milhares de fábricas sendo instaladas. Definitivamente, o governo parecia determinado a tirar o Brasil do rol dos países subdesenvolvidos e a palavra de ordem era “desenvolvimento”. Com a crescente expansão econômica (1968-1973), conhecida como “milagre econômico”, ocorreram a expansão do sistema de crédito, a atuação das empresas estatais, o endividamento externo e a reconcentração da renda nacional. A abertura da economia brasileira deu-se tanto em termos do aumento das exportações e importações como nos investimentos estrangeiros no país por meio das multinacionais, pois os governos militares ofereciam condições extremamente vantajosas para a instalação dessas empresas, como, por exemplo, a concessão de créditos e a liberdade para remeter para suas matrizes no exterior os lucros gerados no país.

Se a censura e a repressão prejudicaram os escritores brasileiros, o desenvolvimento do regime militar beneficiou, e muito, a indústria editorial do país. Nos anos do “milagre brasileiro” multiplicaram-se as editoras em atividade, cujas tiragens chegaram a mais de 150 milhões de exemplares por ano. Além disso, o governo reduziu impostos, taxas de importação, viabilizou subsídios e promoveu melhorias nos meios de transporte e de comunicação, o que favoreceu a indústria editorial.

As grandes obras construídas nesse período, como a usina de Itaipu, a ponte Rio-Niterói, a Transamazônica e outras, empregavam milhares de trabalhadores e davam a impressão de que o Brasil caminhava para o desenvolvimento. Porém, para realizar essas obras o governo recorreu a enormes empréstimos, aumentando a dívida externa e a dependência das instituições internacionais. Apesar do aparente crescimento econômico, o trabalhador continuou sendo explorado, porque não se valorizava a mão de obra e os salários eram muito baixos. Logo, “o crescimento econômico constituiu outro fundamento importante das proclamações de legitimidade. O regime militar, alegava-se, poderia conduzir o Brasil a milagres econômicos graças à aplicação da eficácia tecnocrática e eficiência administrativa”. (SMITH, 2000, p. 45).

A censura, que se fez presente desde o início da ditadura militar no Brasil e se intensificou com o AI-5, a partir de 1968 foi o mecanismo mais utilizado pelos militares para cercear a liberdade de expressão de artistas, jornalistas e intelectuais. Fico afirma que

depoimentos de militantes de esquerda, que viveram intensamente a época, chamam a atenção para ‘o momento de maior poderio’ da história do PCB, em 1963, e para essa etapa, como ‘uma fase de excepcional florescimento da cultura brasileira [...] [ainda que] sem dúvida com certa marca de populismo e de otimismo ingênuo. (1997, p. 77).

Desde o início de sua carreira artística (1964), Chico Buarque demonstra preocupação com o aspecto social. Sua trajetória no cenário musical começou no mesmo período em que se instalou o regime militar no Brasil. No ano de 1968, com a deflagração do AI-5, as cassações, deportações e prisões recrudesceram e a censura proibiu a circulação de centenas de filmes, livros, peças teatrais, músicas e até novelas. Esses acontecimentos afetaram intensamente as elites cultas do país, que passaram a se posicionar como “focos” de resistência ao projeto nacional representado pelo regime militar. Nesse contexto, movimentos de renovação baseados no engajamento político e social transformaram o cinema, o teatro, a música, as artes plásticas, a literatura, o cinema novo, o teatro de oficina, o tropicalismo, a poesia marginal, criando propostas inovadoras de expressão artística, voltadas à realidade nacional, e redefinindo os rumos da cultura brasileira.

Em 1968, a esquerda marxista mergulhou na guerrilha, a qual se manifestou por meio de reações terroristas contra os donos do poder. Contudo, não podia ter escolhido momento pior, pois o regime estava suficientemente forte para enfrentar reações desse tipo. Nesse

mesmo período, os poetas da década de 1970, especialmente aqueles que faziam poesia social, viram-se tolhidos pela censura e pela repressão do governo militar. Chico fazia música de resistência, tornando-se parte do funcionamento dos sentidos e inaugurando parte do “evento histórico” que se instalou no jogo entre censura e resistência. Orlandi (1995, p. 102-103) afirma que o discurso da música popular brasileira (MPB) na época da ditadura militar no Brasil apresentava na fala dos militares a língua-de-espuma, ou seja, uma língua “vazia” prática, de uso imediato, na qual os sentidos não ecoam.

O momento histórico de produção da canção foi marcado por acidentes de trabalho, baixos salários e longas jornadas de trabalho na sociedade brasileira. O assalariado não tinha acesso aos bens de consumo duráveis, como carro zero-quilômetro, geladeira, televisão, “luxos” que eram privilégio de poucos ricos, os quais ficavam cada vez mais ricos. Uma das principais consequências desse desenvolvimento econômico foi, sem dúvida, a concentração de renda e o empobrecimento de classes. No período de 1964 instalou-se no Brasil o regime militar, e evidenciou-se uma situação difícil porque muitos produtos eram fabricados, porém não havia para quem vendê-los. A juventude estudantil, ao se rebelar contra o governo, pagou um preço muito alto, como se sabe. No período “duro” da repressão, os estudantes foram a categoria social mais visada e mais atingida, ocupando o primeiro lugar nos casos de morte, tortura e denúncias. Nas malhas da repressão, os estudantes eram um alvo privilegiado, o que não era infundado, porque a maior parte dos que aderiram à guerrilha provinham de setores socioeducacionais de níveis mais elevados. Para diversos militares, o envolvimento das Forças Armadas nesse combate se fazia necessário porque a melhor parte da inteligência brasileira, o que havia de mais alto nível, estava comprometida com o comunismo, desafiando não só os valores da pátria como também a própria polícia, não tão abastecida de cérebros. (D’ARAÚJO, 1994, p. 21-22).

As letras das canções “Construção” e “Cotidiano” serão nosso objeto de análise nesse momento, no qual faremos referência também à imprensa, pois esse modo de produção de linguagem posto em prática durante a ditadura militar no Brasil se caracteriza pela censura, pela interdição da palavra ao conjunto da sociedade brasileira. (ORLANDI, 1995, p. 104). A força do significante aparece explícita na situação de censura, sendo mais forte que o autor, o leitor, o censor, a polícia; está em todo lugar; está onde está o poder. A crítica à ditadura expande-se em todas as direções, sendo, ao mesmo tempo, crítica de muitos outros aspectos dessa sociedade colocada na mira de força: o autoritarismo das gravadoras (a voz do dono), o comportamento social geral, tudo é colocado em causa. (ORLANDI, 1995, p. 127).

Na perspectiva teórica da AD, toda vez que o sujeito de um discurso toma a palavra, mobiliza um funcionamento discursivo que, segundo Orlandi (1983, p. 53), é a “atividade estruturante de um discurso determinado, por um falante determinado, para um interlocutor determinado, com finalidades específicas”.

Apresentaremos, para tanto, a análise das canções “Construção” e “Cotidiano” de Chico Buarque de Hollanda, compostas em 1971. Estas canções, por evidenciarem o sujeito do discurso e o discurso fundador e se relacionarem com a época do “milagre econômico”, serão as primeiras a ser analisadas. Observaremos, portanto, o funcionamento do silêncio na constituição dos sentidos e dos efeitos de evidência. Para sistematizar as análises dessas canções designaremos da seguinte forma: Recorte 1 – Bloco 1 do qual foram selecionadas cinco sequências discursivas, que vão da SD1 até a SD 5. Segue o texto 1, que configura este primeiro bloco de músicas.

Recorte 1: Bloco 1- Texto 1

“Construção”

Chico Buarque de Hollanda
1971

Amou daquela vez como se fosse a última.
Beijou sua mulher como se fosse a última.
E cada filho seu como se fosse o único.
E atravessou a rua com seu passo tímido.
Subiu a construção como se fosse máquina.

Ergueu no patamar quatro paredes sólidas.
Tijolo com tijolo num desenho mágico.
Seus olhos embotados de cimento e lágrima.
Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe.
Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago.
Dançou e gargalhou como se ouvisse música.
E tropeçou no céu como se fosse um bêbado.
E flutuou no ar como se fosse um pássaro.
E se acabou no chão feito um pacote flácido.
Agonizou no meio do passeio público.
Morreu na contramão atrapalhando o tráfego.

Amou daquela vez como se fosse o último.
Beijou sua mulher como se fosse a única.

E cada filho seu como se fosse o pródigo
E atravessou a rua com seu passo bêbado.
Subiu a construção como se fosse sólido.
Ergueu no patamar quatro paredes mágicas.
Tijolo com tijolo num desenho lógico.
Seus olhos embotados de cimento e tráfego.
Sentou pra descansar como se fosse um príncipe.
Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo.
Bebeu e soluçou como se fosse máquina.
Dançou e gargalhou como se fosse o próximo.
E tropeçou no céu como se ouvisse música.
E flutuou no ar como se fosse sábado.
E se acabou no chão feito um pacote tímido
Agonizou no meio do passeio náufrago.
Morreu na contramão atrapalhando o público.

Amou daquela vez como se fosse máquina.
Beijou sua mulher como se fosse lógico.
Ergueu no patamar quatro paredes flácidas.
Sentou pra descansar como se fosse um pássaro.
E flutuou no ar como se fosse um príncipe.
E se acabou no chão feito um pacote bêbado
Morreu na contramão atrapalhando o sábado

Iniciemos a análise do **Recorte 1**:

O exame deste primeiro recorte discursivo torna mais evidente os fatos discursivos correspondentes ao “milagre econômico”, que determinam seu sujeito por meio das formações imaginárias provenientes de um discurso fundador. Na Análise do Discurso, os conceitos se implicam, cada um exigindo a explicação de muitos outros, com os quais estabelece uma relação de interdependência. Para seu exame sequências discursivas foram recortadas e a SD1 seguiu o critério da regularidade, ou seja, por se encontrar repetida nos versos 10 e 16 e também em *Comeu feijão com arroz como*. Lembramos que na letra da música a repetição da expressão *como se fosse* é uma estrutura comparativa bastante recorrente, o que, no nosso entendimento, projeta uma memória futura, uma vez que põe em uma relação de equivalência as condições concretas de uma vida vivida e a projeção de uma possível num outro momento, talvez pós-morte.

Na perspectiva do teórico Žižek, a estrutura “como se” determina um valor de uso,

como se a mercadoria não estivesse sujeita a trocas físicas e materiais, *como se* ela estivesse excluída do ciclo natural da geração e da deterioração, embora, no nível de sua ‘consciência’, eles ‘saibam muito bem’ que isso não acontece. (1996, p. 303).

Nessa sequência discursiva é como se o sujeito do discurso dissimulasse seu estado atual mesmo sabendo o que é real. É como um faz-de-conta: eu finjo que é uma coisa, mas sei que na realidade isso é uma ilusão, é uma fantasia, e vivo no faz-de-conta para não ter de, pensar, de me incomodar, de modificar a situação que vivencio. Passemos, então, à análise da sequência SD1.

SD1 comeu feijão com arroz *como se fosse um príncipe*
comeu feijão com arroz *como se fosse o máximo.*

Na sequência discursiva SD1 identificamos uma marca importante do discurso de Chico Buarque: a inversão de valores e de papéis sociais. Quando o sujeito enuncia que **comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe**, está invertendo o papel social que lhe cabe, ou seja, deixa de ser o operário da construção civil e passa a exercer o papel da realeza (o príncipe), julgando o *máximo* essa situação vivenciada. Pode ser uma paródia do enunciado **comer como um padre**, que reproduz a cena de refeição farta, da comida em abundância, assim como falar em governo e religião era proibido; portanto, o sujeito do discurso ressignifica os lugares sociais ao escrever **príncipe** no lugar de **padre**. Como se tratava de um

período em que se pregava o “milagre econômico”, não se podia nem se devia dizer que se comia mal, ou que faltava comida.

Nesse deslocamento de sentido, é por meio do efeito metafórico que o brasileiro passa a ter acesso à transformação dos sentidos e o sujeito revela⁴ traços de seu desejo inconsciente de ser reconhecido socialmente; na realidade, o sujeito excluído socialmente ganha voz no discurso da MPB. Por outro lado, revela a falta de alimento, a situação econômica vivenciada, que de “milagre econômico” não tinha nada, quer dizer, a valoração dada a esse sujeito permite-nos relacionar a organização da estrutura social brasileira naquele momento marcada por diferenças econômicas, sociais e políticas. A questão silenciada aí diz respeito ao fato de que um operário da construção civil não deveria ter direito de reclamar; deveria, sim, dar graças aos militares, que não lhe deixavam faltar feijão e arroz à mesa. Logo, esse mesmo sujeito, ao emitir uma opinião concreta sobre o papel que a política representava no momento para o país, instala um novo sentido aos discursos dos militares, ou seja, a evocação do enunciado **como se fosse...** não se dá para repetir a metáfora do “milagre econômico”, mas para produzir uma nova metáfora, funcionando aqui como uma negação de saberes da FD militar. Portanto, os sentidos são produzidos de acordo com os lugares ocupados pelos sujeitos no discurso e a sua voz vem representada na voz do sujeito da MPB.

O sujeito representado na SD1 indica uma apatia em relação ao que acontece em sua vida, no seu país, percebendo-se oprimido, desanimado e sem forças para reagir contra o que o oprime; vive uma situação de total desesperança e dissimula como um marginal, apesar de trabalhar na *construção*. É a negação de uma realidade com a qual não concorda, o que nos dá a certeza de uma correlação de forças. As forças externas (o governo, a política, a censura) são mais fortes do que sua apatia. As palavras têm sentido em conformidade com as formações ideológicas em que os sujeitos se inscrevem; em contrapartida, o discurso, ao ser encaminhado para outra parcela da população, pode ser lido como uma resistência a esse poder ditatorial.

Dito de outra forma, há o atravessamento de saberes da FD militar no dizer da FDMPB, o que significa que o “mascaramento” de um sentido em favor de outro (re)vela⁵ a presença do silêncio constitutivo. Nesse caso, o efeito metafórico vem marcado na língua pelo funcionamento da comparativa “como se fosse...”, que coloca na condição de equivalência o sujeito da construção civil e o da realeza, ou seja, constitui-se uma negação ao afirmado pela

⁴ O termo revela sendo usado aqui no sentido de confessar, declarar.

⁵ Explicamos ao leitor o uso de (re)vela não apenas no sentido de confessar, declarar, desembuchar o que está mascarado, silenciado, mas também de (re)velar, ou seja, de ocultar, de encobrir, de vigiar, de ficar de guarda.

política governamental: “o milagre econômico” é uma farsa. Trata-se de uma correlação de forças: de um lado, saberes da formação discursiva da MPB, que rejeitam os saberes da formação discursiva militar; de outro, os saberes da formação discursiva militar, que, pela memória, produzem a lembrança de que o brasileiro não tem do que reclamar, porque não falta feijão em sua mesa.

Como dissemos no início da análise da SD1, a repetição da mesma estrutura apontando para uma regularidade não é mera paráfrase; em realidade, trata-se do efeito metafórico que se move evidenciando o silêncio local (a censura). Observemos o desdobramento da SD1, em que é possível substituir “príncipe” e “máximo”.

SD1 (1) “... como se fosse a última ...”

SD1 (2) “... como se fosse o único ...”

SD1 (3) “... como se fosse máquina ...”

SD1 (4) “... como se fosse um naufrago ...”

SD1 (5) “... como se ouvisse música ...”

SD1 (6) “... como se fosse bêbado ...”

SD1 (7) “... como se fosse um pássaro ...”

A repetição nas sequências acima projeta um efeito de memória que indica o futuro comprometido desse trabalhador: em (1), a despedida, a morte; em (2), a capacidade de resistir; em (3), a substituição homem-máquina; em (4), a referência àquele que está abandonado à própria sorte; em (5), a determinação da porta-voz do discurso; em (6), a obnubilação da consciência; e em (7), o sonho da liberdade tão esperada.

O efeito metafórico concretiza-se pela substituição de uma denominação por outra. Na estrutura linguística podemos ler a **última**, no entanto pela ação do efeito metafórico no acontecimento discursivo nosso gesto de interpretação é o sentido de despedida de morte. Para tanto, é necessário recorrer à materialidade histórica para sustentar o que acabamos de afirmar. A SD1 recortada relaciona-se com a época do “milagre econômico”, já que o Brasil estava em pleno desenvolvimento industrial (máquina) e a música constituía um outro sentido de construção e de produção, passando, por isso, a ser um dos alvos dos censores.

De acordo com o que estudamos em Žižek, a ideologia é do nível daquilo que *fazem*, não do que *pensam* ou *sabem* estar fazendo. E o que sustenta esse *fazer* é a fantasia ideológica. Na análise que ora empreendemos, o “como se” representaria a ilusão que estrutura essa realidade, não a realidade em si. A ideologia não é uma ilusão que mascara o

verdadeiro, mas uma fantasia ideológica que estrutura a realidade social. “Sei muito bem, mas, ainda assim...” É **como se** o sujeito do discurso construísse (inconscientemente) uma carapaça para se proteger, para suportar a realidade que lhe é hostil, ameaçadora.

Para dar sequência às nossas análises, recortamos a SD2, que reforça o que foi descrito anteriormente sobre o milagre econômico, ou seja, põe em circulação a existência de uma FD capitalista, a qual atravessa saberes da FD militar, como será analisado a seguir. Vejamos a SD2:

SD2 Subiu a construção como se fosse máquina.

Ergueu no patamar quatro paredes sólidas.

Tijolo com tijolo num desenho mágico.”

Nessa sequência discursiva observamos que os elementos construção/máquina/ quatro paredes/ tijolo/ desenho mágico convergem para a formação discursiva do capitalismo. Lembramos, novamente que formação discursiva, segundo Pêcheux, define-se como aquilo que numa formação ideológica dada, ou seja, a partir de uma posição dada numa conjuntura sócio-histórica dada, determina o que pode e deve ser dito. Na perspectiva histórica, Ridenti afirma que

a modernidade capitalista que se desenvolveu ao longo do século XX, com a crescente industrialização e urbanização, avanço do complexo industrial-financeiro, expansão das classes médias, extensão do trabalho assalariado viria a consolidar-se com o desenvolvimento nos anos de 1950 e especialmente após o movimento de 1964, implementador da modernização conservadora, associada ao capital internacional, com pesados investimentos de um Estado autoritário, sem contrapartida de direitos de cidadania aos trabalhadores. Uma parte da intelectualidade brasileira, particularmente no meio artístico, viria a politizar-se criticamente nesse processo. (RIDENTI, 2006, p. 137).

Na perspectiva da AD, nota-se que a esse conjunto de saberes (FD) capitalista está relacionado o “milagre econômico” alardeado para o país, ao qual relacionamos o interdiscurso, ou seja, o sujeito do discurso, independentemente da sua vontade, assume uma posição-sujeito, inscreve-se num *já-dito*, numa *memória discursiva* que o antecede e que traduz as relações de poder constituídas histórico-ideologicamente Subiu a construção, Ergueu no patamar e num desenho mágico sugerem o movimento de crescimento, de mágica, como

sugerido pelo desenvolvimento econômico. No texto de Maluf-Souza⁶ vemos que “o funcionamento da instância ideológica produz, pelo processo de interpelação, um assujeitamento ideológico que constitui o próprio sujeito como forma-sujeito, forma de existência histórica de qualquer indivíduo, agente das práticas sociais”. Desse modo, podemos dizer que a ordem social dos militares significa desordem na concepção do sujeito do discurso da MPB, uma vez que para se atingir o “milagre econômico” paga-se o ônus da exploração.

Esse sujeito do discurso, entretanto, a nosso ver, não pode ser entendido apenas por sua função social, mas também pelas interações que realiza. Ao ser comparado à máquina, demonstra que o indivíduo deve realizar suas funções mecanicamente, sem pensar nem questionar; os passos devem ser seguidos metodicamente, para que não se perca tempo nem dinheiro. Essa é uma das marcas da sociedade capitalista contemporânea. Essa atitude de realizar as tarefas mecanicamente se refere à época em que o Brasil crescia vertiginosamente à custa de longas jornadas de trabalho, de trabalho braçal, pesado, rotineiro – os operários sempre realizando a mesma função, todo dia, toda hora. À luz do efeito metafórico, recorreremos à imagem do vídeo Cálice censurado, em que vemos imagens de tanques de guerra que atuavam nas ruas do Rio de Janeiro, produzindo um imaginário de esmagamento, de aniquilamento do sujeito da resistência, representando a força repressora da máquina militar.

A palavra “construção” pode significar prédio, que, no caso, representa, metaforicamente, o esforço angustiado de um homem à espera da conquista de sua liberdade, desvencilhando-se das amarras da opressão que o sufocam. Assim como um prédio se constrói tijolo a tijolo, o discurso de nossa vida se constrói palavra a palavra, pela música, que produz mecanismos de denúncia e de defesa contra as ações opressoras dos representantes do governo militar.

No prédio, de acordo com a SD2, busca-se a construção de paredes sólidas e fixas. O discurso do sujeito evidencia a resistência, a coragem de calar para poder negar, o não-poder dizer; no entanto, o movimento contrário paredes sólidas encaminha a ideia de luta contra a censura, contra a opressão e contra a repressão que estão sendo impostas pela política do governo. Em Construção, o sujeito é generalizado. O homem é visto, em relação à sociedade, de maneira trágica, oprimido, marcado pela inutilidade, que constrói, mas é destruído por essa estrutura social que o aprisiona.

⁶ MALUF-SOUZA, Olimpia *Cidade, discurso e ideologia*. Disponível em <http://www.discurso.ufrgs.br/sead>. Acesso em: 12 out. 2008.

O efeito metafórico presente na SD2 possibilita compreender os deslizos dos sentidos. Como exemplo, ao citar um *desenho mágico*, instala um sentido novo, o de redesenhar com magia (ilusão) a violência psicológica que assolava o país, ou seja, ao mesmo tempo em que traz no desenho mágico a memória do que foi dito e do que se instituiu como uma ilusão, traz a ilusão de que poderia ser diferente, como num baile de máscaras, em que cada indivíduo usa uma máscara diferente para dissimular a realidade social.

A seguir, a SD3, que foi recortada pela incidência do modalizador na *contramão*, reforça a resistência enfrentada pelo sujeito do discurso. Observemo-la.

SD3 Morreu na *contramão* atrapalhando o tráfego

O modalizador **na *contramão*** é constitutivo do efeito metafórico, podendo ser lido no sentido do tráfego como direção contrária, ou seja, de resistência ao regime militar. Tudo que o sujeito faz o faz **na *contramão*** das coisas instituídas, atrapalhando a tranquilidade das ações cotidianas, mesmo que estas sejam opressoras. Assim, **contramão** (re)vela o que foi silenciado, pois, ao falar do operário, o sujeito do discurso está falando de si próprio, que está na *contramão* desse regime ditatorial. Observamos aqui que a posição-sujeito é de negação, o que se comprova pela enunciação do sujeito da FDMPB de que os intelectuais foram os primeiros a se darem conta de que o tal do “milagre econômico” era tão somente uma idéia implantada pelos militares no imaginário do brasileiro. O silêncio local vem, então, desmascarar essa ideia, justamente, ao denunciá-la, como em **atrapalhando o tráfego**.

Podemos inferir também que o operário da construção civil (bem como de outros setores) será sempre um incômodo, um estorvo, o que não deixa de ser uma forma de protesto contra sua condição. O sujeito do discurso protagoniza na figura do operário o drama de sua revolta silenciosa e de sua impotência; questiona a insensatez da sociedade diante dos oprimidos, o desdém dos militares pelo próximo, seu desinteresse comunitário. Coloca-se, portanto, na *contramão* da política capitalista, tentando resgatar as ideias do povo e nação.

Ridenti assinala que

a valorização do povo não significava criar utopias anti-capitalistas regressivas, mas progressistas; implicava o paradoxo de buscar no passado (as raízes populares nacionais) as bases para construir o futuro de uma revolução nacional modernizante que, no limite, poderia romper as fronteiras do capitalismo”. (2006, p. 138).

O sujeito, por ser sujeito, sente-se capaz de representar fielmente a realidade, mas a representa, de fato, ideologicamente. É a ideologia que constitui o sujeito, na ótica de Althusser. Para Pêcheux, uma dada formação discursiva (FD), ao atravessar o sujeito, o constitui, pois se configura numa dada formação ideológica (FI), a partir de uma dada posição sujeito e numa dada conjuntura, determinando-se como espaço de dizer pelo estado da luta de classe, isto é, pelas relações de poder e de saber que constituem cada classe. (MALUF-SOUZA, 2005, p. 2). Relacionando ao nosso *corpus*, percebemos que o sujeito do discurso não se identifica com a formação imaginária preconizada pelo regime no poder. A imagem de **segurança nacional**, tão amplamente veiculada pela mídia, não é aceita pelo sujeito; ao contrário, ele tenta se desamarrar dessas teias utilizando-se do recurso de ir na contramão, correndo o risco de ser atropelado pelo tráfego da ditadura, que o impede de chegar ao seu destino ideal.

A sequência discursiva 4 retrata a questão ideológica marcada na língua. Vejamos.

SD4 Seus olhos embotados de cimento e lágrima

O discurso aqui analisado remete à ideologia dominante no período da ditadura militar. O efeito metafórico marcado na estrutura da língua pela expressão **de cimento** nos remete aos saberes da FD capitalista, ou seja, a construção civil representando a ideia de progresso, e **seus olhos embotados** é entendido aqui como olhos vendados (a censura velada, produzida pelo aparelho ideológico de Estado, pelo censor). As designações **olhos, cimento e lágrima** indicam a sujeira do cimento (ideologia do governo militar), os olhos que tudo veem, mas que, por não poderem modificar o instituído, choram, lavam e limpam sua alma com as lágrimas da indignação e do inconformismo. Nessa SD4 o silêncio local permite-nos fazer a seguinte leitura a partir dos elementos da construção civil: (o cimento) está encravado no corpo humano (olhos e lágrimas). E esse cimento sobre o corpo produz o enrijecimento, o entorpecimento da consciência do sujeito do discurso. Pelo efeito metafórico, podemos ler esse corpo humano como uma laje: fria, compacta, dura, impermeável, o que implica cegueira perante a censura instituída, que cimenta os olhos desse sujeito.

Sabemos que a música, em confluência com a poesia, desperta o interesse dos cursos de literatura por sua riqueza e valor estético. Nesse sentido, é oportuno apresentar o

comentário do crítico literário Affonso Romano de Sant'Anna⁷ sobre a obra de Chico Buarque para o encerramento das análises deste primeiro recorte discursivo:

Sua obra se desenvolve sistematicamente como uma “construção”, onde todas as imagens, mesmo as mais banais, contribuem para a reafirmação da música como atividade destinada a romper o silêncio do cotidiano e a fazer falar as verdades que os homens querem calar. Em Chico a música é possibilidade de comunhão, a lembrança do paraíso perdido, música como abertura para a vida. (2004, p. 161).

Nesse comentário diz-se pouco, no entanto, aponta-se o essencial sobre a obra de Chico Buarque: faz falar verdades que os homens querem calar, verdades (leituras) que queremos lembrar e mostrar.

Desse modo, encerramos a análise do Texto 1 do Recorte 1 e passamos, agora, ainda no Recorte 1, à análise do texto 2. Na sequência trazemos a letra da canção “Cotidiano”, que pertence ao Bloco 1, composta na mesma época. No texto 2 foram recortadas quatro sequências discursivas, que vão da SD5 a SD8, as quais selecionamos por meio de um processo de identificação da repetição nas sequências de designações como **Todo dia**, que chama nossa atenção para os sentidos silenciados. Que efeitos de sentido **todo dia** produz? Com esse questionamento observamos por meio da materialidade histórica o que estaria sendo silenciado. Estamos, portanto, numa posição de entremeio entre a descrição e a interpretação e esperamos tornar visíveis as relações que se estabelecem entre diferentes sentidos.

⁷ Esta citação se encontra em FERNANDES, Rinaldo de *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Nacional, 2004.

Recorte 1- Bloco1 - Texto 2

“Cotidiano”
Chico Buarque
1971

Todo dia ela faz tudo sempre igual
Me sacode às seis horas da manhã
Me sorri um sorriso pontual
E me beija com a boca de hortelã

Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar
E essas coisas que diz toda mulher
Diz que está me esperando pro jantar
E me beija com a boca de café

Todo dia eu só penso em poder parar
Meio-dia eu só penso em dizer não
Depois penso na vida pra levar

E me calo com a boca de feijão

Seis da tarde como era de se esperar
Ela pega e me espera no portão
Diz que está muito louca pra beijar
E me beija com a boca de paixão

Toda noite ela diz pra eu não me afastar
Meia-noite ela jura eterno amor
E me aperta pra eu quase sufocar
E me morde com a boca de pavor

Todo dia ela faz tudo sempre igual
Me sacode às seis horas da manhã
Me sorri um sorriso pontual
E me beija com a boca de hortelã

Vamos à análise:

SD5 Todo o dia eu só penso em poder parar

E me calo com a boca de feijão.

Na sequência discursiva SD5 - **Todo o dia eu só penso em poder parar/E me calo com a boca de feijão** – há marcas linguísticas, como **só penso**, que nos permitem afirmar que esse seria o momento de parar e dizer **não**, porém este foi silenciado pelo **calo – fecho a boca com feijão**. Na perspectiva da AD, podemos entender este **calar a boca de feijão** como a política do silêncio, a censura, ou seja, o governo dá ao povo o que comer para que ele não pense, não reivindique, não critique e não se revolte. A confirmação dessa subserviência se dá pelo funcionamento do reflexivo **me**, o qual aponta para o sujeito responsável pela ação **calar** e, simultaneamente, para o sujeito que sofre o efeito desse calar. Há a recorrência da negação de uma realidade com a qual o sujeito do discurso não concorda. Sabemos que simbolizar é um ato político e ideológico por excelência, é o ato que divide o sujeito. Não existe um espaço do sujeito fora do ideológico; o que existe é o espaço onde o silêncio se manifesta (fala). É algo fora do alcance do sujeito que não lhe é permitido simbolizar.

Podemos dizer, então, que, na SD5 ao produzir essa nova metáfora o sujeito da FD MPB acaba por denunciar o funcionamento da violência, que atua sobre o corpo do sujeito com a ilusão de fazê-lo silenciar. Este espaço determina a movência do sujeito e dos sentidos, uma determinação já não só de ordem ideológica, mas também inconsciente. Portanto, o sujeito resulta de uma ligação da ideologia inscrita histórico-socialmente com o inconsciente,

que dá vazão à manifestação do silêncio, do desejo... É dessa forma que o sujeito se relaciona com a forma-sujeito da FD MPB, por meio do silêncio local e que funciona como uma resistência.

Na sequência, ainda, em **calar a boca de feijão** o que ressoa é que para calar não basta fechar a boca, já que o **fechar a boca** do povo brasileiro funciona como uma ilusão que mascara a realidade. É como se calar a boca de feijão fosse suficiente para preencher a falta atestada pela interdição. Em a *Arte de calar* lemos que “o rosto fala pela língua e, para calar não basta fechar a boca” (2001, p. 10), pois, mesmo fechada pela ilusão do “milagre econômico”, a boca fala, e fala de outra maneira, mantendo, porém, a mesma matriz de sentido (paráfrase). Ocorre o deslocamento, o efeito metafórico, mas o que se está dizendo é a mesma coisa; o que falta a esse sujeito desejante é justamente o que ele não pode ter: a liberdade de expressão.

SD6 Todo dia eu só penso em poder parar

Meio-dia eu só penso em dizer não

Nessa sequência, o sujeito empírico representa este sujeito do discurso, que é o seu **porta-voz**⁸; fala em nome de uma classe oprimida, sem seu consentimento, pois o povo não tem noção do que está acontecendo, tanto que ainda há muitos brasileiros que hoje afirmam sentir saudades dos tempos da ditadura militar. O novo está preso nas teias do seu dia a dia, no *cotidiano* de sua vida, constituída pelo - trabalhar, comer, beber e se divertir. Ele rompe com o silêncio do cotidiano, e as questões políticas estão fora de seu mundo; o sujeito é obrigado a levar adiante sua vida mesmo que sofra a violência de ser calado, à força, pela boca de feijão. O proibido está justamente na formulação **poder parar**, que aponta para a interdição disfarçada de generosidades do governo. Assim, o silenciado fica marcado na estrutura linguística **só penso em dizer não**, uma vez que é proibido dizer em uma certa conjuntura e para se dizer não se requer muita coragem, já que é antecipada a ideia da dura consequência àquele que resiste. Nessa perspectiva, reconhecemos aqui três posições-sujeito imbricadas na FD MPB: a posição-sujeito(1), a do poder exercido pelo regime autoritário, a

⁸ Pêcheux no artigo “Delimitações, inversões, deslocamentos” afirma que o porta-voz, ao mesmo tempo ator visível e testemunha ocular do acontecimento: o efeito que ele exerce falando ‘em nome de...’ é antes de tudo um efeito visual, que determina esta conversão do olhar pela qual o invisível do acontecimento se deixa enfim ser visto: o porta-voz se expõe ao olhar do poder que ele afronta, falando em nome daqueles que ele representa, e sob o seu olhar. Dupla visibilidade (ele fala diante dos seus e parlamenta com o adversário) que o coloca em posição de negociador potencial, no centro visível de um ‘nós’ em formação e também em contato imediato com o adversário exterior. (1990, p. 17).

posição-sujeito (2), da submissão exercida por aquele que se cala em troca de comida, e a posição-sujeito (3), da resistência ocupada pelo sujeito da MPB.

SD7 Todo dia ela faz tudo igual.

Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar

Todo dia eu só penso em parar

A regularidade presente em **Todo dia** leva-nos a produzir um gesto de interpretação em relação a uma projeção para o futuro da situação vivenciada pelo sujeito do discurso, ou seja, a ação rotineira de continuísmos que causam exaustão e projeta a falta de perspectiva. A ordem da realidade reforça não só a posição do poder, mas também a ordem do imaginário, representada pela sequência ... **só penso em parar**, que instaura um silêncio encoberto pelo desejo de que essa rotina termine. É possível recuperar pela linha do interdiscurso que os fatos presenciados são lembrados e posteriormente projetados para o futuro de uma maneira interminável. Percebe-se também uma correlação de forças entre a FD MPB e a FD militar. Na determinação **tudo igual**, que pode ser qualquer coisa, inclusive o fato do governo que mantém a linha ditatorial, observamos certo efeito de indeterminação e, na formulação **só penso em parar**, projeta-se uma ação futurista que seja capaz de romper com o cerco da censura. Orlandi (1999, p. 67) nos diz que “o que foi censurado não desaparece de todo. Ficam seus vestígios, de discursos em suspenso”. São discursos esses abertos a novos gestos de interpretação que acabamos de observar nas análises das SDs

SD8 Toda noite ela diz pra eu não me afastar

Na denominação “pra eu não me afastar” é possível recuperar na voz feminina o tom de recomendação, de alerta sobre o perigo. É, pois, pelo interdiscurso que se recupera a ideia de perigo que as reuniões contra o regime militar ocorriam na calada da noite, mas, mesmo assim, muitas vezes os participantes eram pegos de surpresa e, inclusive, presos. O afastamento refere-se, portanto, ao perigo, às prisões que ocorreram na época da ditadura militar. “O que está fora da memória não está nem esquecido nem foi trabalhado, metaforizado, transferido.” (ORLANDI, 1996, p. 66) É como se não tivessem existido na realidade da ditadura militar. É com este enunciado sinalizado pela marca temporal **toda noite** que o sujeito da FDMPB produz o efeito de metáfora. Aqui, o jogo entre **Todo dia** (SD7) e **Toda noite** (SD8) ratifica a assimetria entre as posições-sujeito (posição-sujeito do poder e

posição-sujeito da resistência) e, desse modo, a correlação de forças entre as duas posições. Ao mesmo tempo, esse jogo é também marca do que se busca silenciar, de um lado, pelos militares e, de outro, desvendar pelo sujeito da MPB: a violência praticada na calada da noite, sob o pretexto e à sombra da lei.

Considerações parciais

Para finalizar as reflexões do presente recorte, observamos que os silenciamentos presentes nos textos das músicas *Construção* e *Cotidiano* vêm camuflados pelo ar de constitucionalidade e democracia presentes na FD militar que atravessa a FDMPB. A busca pela construção de um cotidiano marcado pelo crescimento e pelo progresso por parte dos governos militares, retomada nas letras analisadas, denuncia outra preocupação: a expulsão dos comunistas (subversivos). “O milagre econômico” reforça isso, do mesmo modo que reforça a ideologia presente na FD militar.

Ressaltamos também que a cena enunciativa se caracteriza por constituir modos específicos de acesso à palavra, dadas as relações entre as figuras da enunciação e as formas linguísticas. A cena enunciativa, segundo Guimarães:

É assim um espaço particularizado por uma deontologia específica de distribuição dos lugares de enunciação no acontecimento. Os lugares enunciativos são configurações específicas do agenciamento enunciativo para “aquele que fala” e “aquele para quem se fala”. Na cena enunciativa “aquele que fala” ou “aquele para quem se fala” não são pessoas mas uma configuração do agenciamento enunciativo. São lugares constituídos pelos dizeres e não pessoas donas de seu dizer. [...] Esta distribuição de lugares se faz pela temporalização própria do acontecimento. Neste sentido a temporalidade específica do acontecimento é fundamental na cena enunciativa. (2002, p. 23).

A cena enunciativa construída neste primeiro recorte refere-se, portanto, ao “milagre econômico”, na qual salientamos aspectos referentes às condições de produção da época em que as canções foram compostas, bem como, por meio do efeito metafórico, abrimos um leque de leituras possíveis na perspectiva da AD. É justamente nesse contexto de busca da construção de uma imagem grandiosa do Brasil que os brasileiros deveriam pensar com grandeza. Fico nos diz que eles deveriam aprender que nada mais pode ser pequeno ou medíocre quando se vive num país como este. Era essa a imagem que foi construída no imaginário dos brasileiros. Enfim, após os anos do “milagre econômico” o imaginário

presente era o de um país singular, exuberante, especial, que, por um impulso também incomum, “milagroso”, estaria brevemente, segundo essa ótica, no “plano das nações mais desenvolvidas” (FICO, 1997, p. 82).

Nesse bloco (1), constituído por dois textos, encontramos no texto 1 a inversão de valores e papéis pelo sujeito da MPB. O conceito que fica mais evidente diz respeito às formações discursivas militar e da MPB, evidenciando diferentes posições-sujeito. No texto 2 percebemos claramente as seguintes posições-sujeito: (1) a do poder exercido pelo regime autoritário; (2) a submissão exercida por aquele que se cala em troca de comida; (3) a resistência ocupada pelo sujeito da MPB. A política do silêncio se faz presente, **mascarada** pelo efeito metafórico, que resgatamos por meio da memória discursiva.

4.3.1.1 A censura e silêncio local

Em nosso caminhar metodológico o primeiro passo é o que se refere às condições de produção, que compreendem os sujeitos e a situação social. Portanto, falar em discurso é falar de condições de produção, as quais mudam à medida que muda o objeto de um determinado enunciado, embora se apresentem como algo inacabado. Em nosso *corpus* o modo como os censores agiam, de forma arbitrária e implacável, foi observado no primeiro bloco de análises.

Na obra *Como eles agiam*, de Carlos Fico (2001), relata-se como foi polêmico o estabelecimento da censura e por que as atividades culturais e artísticas foram especialmente visadas. A censura à imprensa foi tão sistemática que se tornou uma rotina e, em muitos casos, acabou sendo absorvida pelos jornalistas como etapa regular dos trabalhos diários da imprensa. A imprensa escrita foi uma das grandes vítimas da interdição dos censores. O diretor-geral do Departamento de Polícia Federal (DPF) era quem comandava essa atividade, orientado pelo ministro da Justiça, ambos atendendo a diretrizes gerais ou a determinações específicas provenientes das diversas instâncias do governo. No início de 1973, o diretor-geral do DPF, general Nilo Caneppe Silva, encaminhou ao ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, um relatório geral sobre as atividades desenvolvidas “no campo da censura e aos órgãos de comunicação social a partir de agosto de 1971” até janeiro de 1973.

Segundo o documento, estavam submetidos à censura prévios periódicos *Tribuna da Imprensa*, *O Pasquim*, *A notícia*, entre outros. As notícias a serem censuradas diziam respeito aos seguintes conjuntos temáticos: anistia, clero, educação, índios, liberdade de imprensa,

moral e bons costumes, política, política econômica, subversão, sucessão presidencial, tóxicos, e Transamazônica. *O Pasquim* foi o mais visado pela censura na modalidade “moral e bons costumes”, tendo 65% de suas notícias censuradas por incidirem nessa classificação; *a Tribuna da Imprensa* teve índice de 100% no quesito ‘política’. (FICO, 2001, p. 168-269)

A censura, portanto, era um dos esteios do regime militar brasileiro, tendo sido amplamente utilizada para impedir a divulgação de temas na imprensa ou para coibir manifestações artístico-culturais. Pelo que se divulgara à comunidade, os jornais, as emissoras de TV, o cinema e o teatro estariam dominados por comunistas, subversivos e licenciosos.

Referindo-se ao nosso *corpus*, todas as letras das canções que fazem parte do recorte discursivo 2 integravam a peça intitulada *Calabar – o elogio da traição*, escrita por Chico Buarque e Ruy Guerra. Por meio de movimentos culturais, como a peça teatral, os autores conseguiam denunciar a violência policial e do aparelho jurídico que era praticada naquele momento histórico as formas de resistência pelo silêncio local. Escrita originalmente em 1973, a peça não chegou a ser encenada nesse ano, já que, quando estava prestes a estrear, a censura agiu proibindo sua exibição, bem como quaisquer referências ao episódio na imprensa. Teve, até mesmo, a capa (o título em grafite pintado no muro) censurada e várias letras cortadas. O mundo musical de Francisco Buarque de Hollanda foi proibido pela polícia local. Mas o que teria *Calabar* de tão subversivo para não passar pelo crivo dos militares?

A peça trata do verdadeiro significado da palavra **traição** na época da invasão holandesa ao território brasileiro (século XVII). As constantes batalhas entre portugueses e holandeses pelo domínio do Brasil são o ponto de partida para refletir sobre como a traição era vista nesse período. Domingo Fernandes Calabar, que a princípio lutava a favor de Portugal, mas passou para o lado da Holanda, foi executado como traidor. Ele não aparece em cena, mas suas ideias são relatadas por Bárbara, sua mulher. Para a história oficial, este personagem é considerado traidor, exemplo de má conduta. Chico e Ruy Guerra, entretanto, optam por discutir a questão, por desmistificar a figura do herói e relativizar conceitos sagrados da história. Os autores questionam o mito ‘Calabar-traidor’ e os discursos que constroem mitos e heróis no decorrer do processo histórico.

Em princípio, o texto havia sido liberado pela censura federal para maiores de dezoito anos, e os autores, juntamente com Fernando Torres e Fernanda Montenegro (no papel de produtores), iniciaram a produção, bastante cara e audaciosa (algo em torno de trinta mil dólares na época). Quando já avançados nos ensaios, começaram a aparecer rumores de que haveria problemas, pois os censores não apareceram para o ensaio, adiando-se a estreia da peça. O texto acabou sendo interdito para reexame, resultando em sua proibição, como

também do nome ‘Calabar’, que Chico Buarque não pôde usar nem na capa do disco com as canções da peça, que tiveram as letras censuradas, sendo proibida também a sua divulgação. Com a proibição, os produtores arcaram com o prejuízo e *Calabar* só pôde ser encenada em 1979, quando já entrávamos no período de abertura política. (FERNANDES, 2004, p. 233-234).

Em realidade, a batalha entre holandeses e portugueses foi travada apenas pelo poder, visto que nem de longe se pensava na libertação do Brasil ou no que seria melhor para a nação. Aos brasileiros restava escolher qual seria o melhor modelo de colonização, ou seja, português ou holandês. Os interesses em relação ao Brasil eram meramente comerciais. Em *Calabar* todos traem em algum momento. Transcrevemos um trecho do parecer emitido pelo Centro de informações do Exército (CIE), que, apesar de longo, fala por si só:

A peça teatral em epígrafe é da autoria dos subversivos Chico Buarque de Holanda e Ruy Guerra [...]. Vários heróis de nossa história, inseridos no fato, são ridicularizados e acusados de traidores, na tentativa de desmoralizar aspectos fundamentais da formação da nacionalidade brasileira, cujo berço se assenta, exatamente, no episódio da luta contra a dominação holandesa no Nordeste[...] alguns escritores atuais, inocentes úteis ou ideólogos do comunismo internacional, entre esses os Srs. Nelson Werneck Sodré e Barbosa Lima Sobrinho, fazem apologia da inocência de Calabar. [...] nos anos de 1970 e 1971, os setores de agitação e propaganda das diversas organizações terroristas tentaram fazer de Tiradentes o patrono da subversão no Brasil [...]. O trabalho dos órgãos de segurança para neutralizar essa propaganda alcançou êxito em 1972, durante as comemorações do sesquicentenário da nossa Independência, quando a figura de Tiradentes foi exposta à opinião pública como “Patrono da Nacionalidade Brasileira”. No início deste ano foram levantados indícios de que “Tiradentes” seria, na propaganda subversiva, substituído por “Calabar” [...] A peça “Calabar”, que segue essa orientação [...]. (FICO, 2001, p. 174).

Mescla-se nesse parecer o que há de pior em termos de compreensão da história do Brasil, de preconceito político e delírio persecutório, além de denunciar que a personagem Ana de Amsterdam exalta o comunismo sexual. Propondo um fecho literário, o órgão expedidor do documento, afirma:

Concluindo o subversivo trai, convulsiona, assassina: é herói. É Calabar de uma pátria diferente: a pátria ideológica. É Calabar de uma só religião: o comunismo. Por isso, todas as traições são boas se servirem à causa comunista: o que é bom para o comunismo é bom para o Brasil. (FICO, 2001, p.174-175).

Chico Buarque diria, posteriormente, sobre a peça (em depoimento a Regina Zappa) que a ideia era discutir se Lamarca, um militar que passou para o lado da guerrilha, era ou não um traidor. Havia um paralelo evidente, e o interesse era esse na época. Mais tarde, a peça seria encenada, mas então perderia o sentido.

Nosso segundo recorte discursivo será composto pelo Bloco 2, constituído pelas seguintes músicas de Chico Buarque em parceria com Ruy Guerra (1) “Hino de Duran”, (2) “Ana de Amsterdam”, (3) “Boi voador não pode”, (4) “Cala a boca, Bárbara”. Todas as canções foram produzidas nos anos de 1972-1973 e a temática refere-se à censura e à política governamental.

Apresentamos a seguir, as análises das sequências discursivas da canção Hino de Duran. O primeiro texto do bloco 2 é a letra da música Hino de Duran, composta por 21 sequências discursivas agrupadas em blocos, que vão da SD9 até a SD15.

Recorte 2: Bloco 2- Texto 3

HINO DE DURAN (HINO DA REPRESSÃO)	E se definitivamente a sociedade só tem Desprezo e horror E mesmo nas galeras és nocivo
CHICO BUARQUE 1979	És um estorvo, és um tumor A lei fecha o livro, te pregam na cruz Depois, chamam os urubus
Se tu falas muitas palavras sutis E gostas de senhas, sussurros, ardis A lei tem ouvidos pra te delatar Nas pedras do teu próprio lar	Se pensas que burlas as normas penais Insuflas, agitas e gritas demais A lei logo vai te abraçar, infrator Com seus braços de estivador
Se trazes no bolso a contravenção Muambas, baganas e nem um tostão A lei te vigia, bandido infeliz Com seus olhos de raio-x	Se pensas que pensas Estás redondamente enganado E como disse João Alves Eu tenho a sorte ao meu lado Pra não me levar Pra não me levar
Se vives nas sombras, freqüentas porões Se tramas assaltos ou revoluções A lei te procura amanhã de manhã Com seu faro de doberman	Vocês não tem leis pra julgar

Iniciamos, agora, a análise do texto 3 do Recorte 2, Bloco 2.

Em relação ao procedimento que será utilizado na análise do texto 3 deste segundo bloco de textos do recorte discursivo 2, lembramos ao leitor que selecionamos conjuntos de SDs que formam diferentes blocos de sequências. O critério utilizado para a subdivisão do recorte em blocos é uma mesma regularidade discursiva presente no conjunto, normalmente de quatro até onze sequências discursivas. Analisaremos nas sequências discursivas selecionadas as seguintes categorias: designações, pronominalizações, nomeações e modalizadores. Vejamos as SDs e os grupos selecionados.

SD9 Se tu falas muitas palavras sutis

E gostas de senhas, sussurros, ardis

A lei tem ouvidos pra te delatar

Nas pedras do teu próprio lar”

Nas sequências **Se tu falas muitas palavras sutis/ E gostas de senhas, sussurros, ardis** a ação da censura atravessa a estrutura da palavra, mas não de qualquer palavra, e, sim, daquelas sutis, observadoras, sagazes, que, mesmo sussurradas, demonstram astúcia. Tal efeito do interdiscurso mostra o funcionamento da história na estrutura da língua; são os dizeres que não podem ser ditos (o silêncio local). Nesse caso, as determinações **sutis** e **ardis** das designações **palavras, senhas** e

sussurros denunciam os efeitos do aparelho repressivo de Estado, ou seja, usar palavras sutis era uma artimanha para camuflar a ameaça que estava silenciada, a aparente legitimidade de tais palavras silenciava a liberdade de escolha. Ainda, as sequências **A lei tem ouvidos pra te delatar** e **Nas pedras do teu próprio lar** permitem observar a inexistência de um lugar seguro naquele período, razão para fazer circular esses sentidos proibidos, visto que até nas pedras do lar, lugar sagrado, da intimidade do sujeito, a lei tem ouvidos para delatar. E a ação dos aparelhos repressores e jurídicos do Estado é tão forte que escapar deles é uma dificuldade, a serviço dessa construção ideológica que os olhos dos cidadãos ficam **embotados de cimento**, como vimos na leitura do texto 1 do primeiro bloco. Portanto, o sujeito perde sua privacidade e o direito de **dizer**. Aparece, pois, a interdição do dizer marcada na língua (a censura).

O funcionamento das designações **lei** e **pedras** se dá pelo efeito da personificação, por meio da qual é possível apontar o funcionamento dos aparelhos de Estado: pela interdição da palavra. Assim como as cidades têm olhos que espiam, a lei tem ouvidos que **delatam**. Portanto, não só a palavra (denúncia) funciona, mas também a invasão (violência) acontece, como podemos verificar de forma mais intensificada na SD 10.

SD10 Se trazes no bolso a contravenção

Muambas, baganas e nem um tostão

A lei te vigia, bandido infeliz

Com seus olhos de raio-x

As sequências discursivas acima remetem às situações concretas da época da ditadura. Observamos a repetição nesta sequência discursiva dos saberes da FD policial, representada pelas denominações **contravenção/lei te vigia/olhos de raio-x**. A sequência sugere que, mesmo sendo vigiados muitas ações eram realizadas na surdina e, mesmo sabendo ser uma contravenção para o sistema vigente, conseguia-se driblar a censura. Sabemos que o aparelho repressor compreendia numerosas organizações, cujas funções principais incluíam a vigilância, a detenção, o interrogatório e a ação anti-terrorista. “A institucionalização do aparelho repressor e a considerável autonomia de que gozava têm sido apontadas como as características principais do regime autoritário brasileiro.” (SMITH, 2000, p. 39).

Novamente, o autor Marcos Napolitano nos apresenta mais detalhes sobre as atividades subversivas:

Se os informes e as informações tinham a função de esquadriñar as atividades potencialmente ou declaradamente ‘subversivas’ dos artistas ou do seu público, havia um conjunto de documentos voltados para a vigilância e o controle dos indivíduos considerados ‘suspeitos’. Basicamente, compunham-se de quatro tipos: o levantamento de dados biográficos; as fichas-conceito (levantamento da atuação pública e profissional); o prontuário (histórico das atividades registradas do ‘suspeito’) e o juízo-sintético (espécie de parecer do agente sobre o indivíduo). Esse conjunto de documentos tinha a clara função de peças acusatórias, em eventuais processos ou punições mais direcionadas, prontos para serem acionados a qualquer momento. Em muitos casos, os informes e informações não eram monopolizados por um único órgão de informação, sendo freqüente o intercâmbio de documentos entre os diversos órgãos do sistema. (2004, p. 106-107).

Podemos observar, portanto, que tais sequências marcam na língua a ação do aparelho jurídico e policial como na sequência (SD9), analisada anteriormente. Ao trazer no bolso a infração às normas (leis), traz a prova da pobreza, por possuir somente muambas, baganas e nenhum dinheiro, o sujeito do discurso é qualificado como bandido infeliz, tornando-se detectável por meio da visão raios-x da lei. Na próxima SD (11), as denominações analisadas, manterão a temática da censura.

SD11 Se vives nas sombras freqüentas porões

Se tramas assaltos ou revoluções

A lei te procura amanhã de manhã

Com seu faro de doberman

As denominações **sombras/porões/revoluções** sugerem algo escondido, proibido, como as reuniões que as pessoas que não estavam de acordo com o regime ditatorial faziam para arquitetar estratégias contra o estabelecido. A esquerda, que representava a massa, estava isolada e seus militantes eram caçados pela repressão, tendo de se preocupar com os aparelhos (lugar onde se escondiam e se organizavam) e com os pontos (lugar onde se encontravam) para discutir o caráter da revolução

brasileira. Em depoimento,⁹ o general Adyr Fiúza de Castro, ao ser questionado sobre a afirmação de que os comandantes não seriam responsáveis pelo que acontecia nos porões, respondeu: “Sim, são responsáveis. O comandante é responsável por tudo aquilo que acontece ou deixa de acontecer sob seu comando. Ele é o responsável.” Confirmam-se, pois, novamente os saberes provenientes da FD militar e policial, ambas executoras do regime ditatorial. Por isso, era preciso tramar na calada da noite. Eram esses que a lei farejava e buscava em muitas manhãs, como fez com Chico Buarque e tantos outros.

Gregolin (2007, p. 226) afirma que “[...] esse enlaçamento, (efeito metafórico), uma ancoragem semântica, não se processa indiferentemente, ele tem a ver com a história, com a tensão entre memória e esquecimento, e com a subjetividade”. É por meio do efeito metafórico, portanto, que podemos ler que eles (o governo) não conseguiram vencê-los (subversivos) com suas leis, pois há modos de burlá-las, de transgredi-las e mandar seu recado político. Pode-se estimar que cerca de cinquenta mil pessoas tiveram no período ditatorial a experiência traumática da passagem nos **porões**, das quais não menos de vinte mil foram submetidas à violência da tortura. (FICO, 2001, p. 13-75). Na sequência discursiva SD12, outra FD será contemplada, a FD religiosa cristã. Vejamos como.

SD12 A lei fecha o livro, te pregam na cruz

Depois, chamam os urubus”

Temos, assim, na sequência discursiva **A lei fecha o livro, te pregam na cruz** o atravessamento da FD religiosa cristã, em que a designação **livro** remete à Bíblia Sagrada, demonstrando que os mandamentos sagrados não são observados e que, em meio a tantas contravenções, não se seguem os preceitos da igreja. Não se leva em consideração o sacrifício feito por Jesus, que foi pregado na **cruz** para livrar-nos de todos os pecados, ou seja, nem o maior sacrifício do mundo foi capaz de dissuadir os repressores (os **urubus**), que logo abraçariam, (agarrar) os infratores (subversivos) que ousam desafiar a lei suprema.

⁹ O general Adyr em depoimento concedido a Maria Celina D’Araújo e Gláucio Ary Dillon Soares em março de 1993, publicado no livro *Anos de Chumbo: a memória militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p. 73.

SD13 Se pensas que burlas as normas penais

Insuflas, agitas e gritas demais

A lei logo vai te abraçar, infrator

Com seus braços de estivador

Se pensas que pensas

Estás redondamente enganado

E como disse João Alves

Eu tenho sorte ao meu lado

Pra não me levar

Pra não me levar

Vocês não tem leis pra me julgar.

A denominação “João Alves” refere-se ao senador que, como sabemos, era filiado aos democratas, o antigo PFL, e na época da ditadura militar foi membro da Juventude Universitária Católica (JUC) e redator do jornal da *Frente Única*, da esquerda. Era um dos anões do orçamento. Podemos ler sob o efeito metafórico o quanto estar sob a proteção do poder (governo e da Igreja) possibilita inocentar ou não punir os que exercem o poder de forma arbitrária. O discurso-outro por meio da pronominalização **Vocês** refere-se ao povo brasileiro, que não tinha, e não tem, como provar ou manifestar seu direito de cidadão brasileiro. Os deveres são cobrados e os direitos são omitidos, negligenciados, silenciados. Por esse motivo, **não tem lei pra julgar.**

Ocorre o atravessamento, então, da FD do aparelho jurídico, em que observamos que o sistema judiciário foi corrompido pelo exercício do poder ditatorial. Podemos pensar que as relações de poder funcionam, discursivamente, através das posições que o sujeito ocupa em determinado discurso, já que, ao ocupar uma posição, seja dominante ou não, ele está se identificando com determinados saberes, os quais estão atravessados pelas relações de poder, que são também ideológicas.

Desse modo, o **insuflar, gritar demais** sugere que quem grita não tem razão e, por isso, ser calado pelo grito, pela violência, é uma maneira arbitrária de silenciar. E numa inversão de papéis, o infrator passa a ser o que não violou, não transgrediu; o que violenta, transgredir, é o que censura, proíbe e viola as leis (O governo).

Ainda, a análise das SDs 9 a 13 leva-nos a apurar o seguinte sobre o efeito metafórico.

- a) O primeiro grupo de sds refere-se à recorrência no uso da condicional “se”

SD9 - (1) Se tu falas muitas **palavras sutis**

SD10 - (2) Se trazes no bolso **a contravenção**

SD11 - (3) Se vives nas **sombras**, freqüentas **porões**

SD11 - (4) Se **tramas assaltos** ou revoluções

SD13 - (5) E se definitivamente, a sociedade só tem **desprezo e horror**

SD13 - (6) Se pensas que burlas as **normas penais**

SD13 - (7) Se pensas que pensas

Em todas as sequências discursivas destacadas há a regularidade da condicional **se**, que produz efeito de alerta sobre algo a ser interdito, com tom de provocação, o que incita o sujeito do discurso contra o governo (o outro). O **se**, no discurso em análise, apresenta-se como introdutor do discurso-outro, funcionando como marca linguística da heterogeneidade discursiva. Por exemplo, **Se tu falas palavras sutis e gostas de senhas ou se trazes no bolso a contravenção**, aponta para o governo, que dissimula por meio de um discurso democrático e otimista em virtude do “milagre econômico”, enganando o povo, que acredita nessas palavras. Contudo, eram eles (os militares) a cometerem a contravenção, seja por meio do falso discurso, seja aproveitando-se das facilidades que a vida pública proporciona aos que estão no poder. Percebemos, então, “o fato discursivo como materialidade onde se instaura a voz do outro, onde acontece o repetido e o novo”. (SCHONS, 2000, p. 74). Todas essas sequências (re)velam a censura à liberdade de expressão e a política governamental da época. Somente na SD12 (5) observamos o **se** sendo empregado não como condição, mas como um chamado, uma lembrança de algo que aponta para a ação dos militares.

A designação **sociedade** presente na sequência **E se definitivamente a sociedade só tem...** coloca a maioria dos setores como uma condição para o desprezo e horror ao discurso do outro (governo). O funcionamento do **se** aponta aqui, primeiramente, para a negação do outro, sobretudo para a condenação de práticas que, para o sujeito do discurso, são nocivas, traiçoeiras (sutis), criminosas (contravenção) e burlescas (sombras, porões). O mais curioso é que o efeito metafórico se configura no imbricamento de dois sujeitos: o criminoso (militar) e o criminoso (o subversivo).

As SD 13 - (6) Se pensas que burlas as **normas penais** e SD13 - (7) Se pensas que pensas referem-se ao criminoso militar que, por burlar a lei instituída e por ser amparado pelo poder ditatorial, **pensa que pensa** conseguir **mascarar** a verdade. Foucault afirma que “a manutenção do poder está relacionada, entre outras coisas, aos discursos que produz e ao prazer que é proporcionado, seu campo de atuação é bem maior que a repressão” (1979), ou seja, o poder está disseminado pelos campos da ditadura e o “poder como repressão, utilizado para produzir discursos de verdade”. (1979). No caso do *corpus* em análise, é o dizer que foi silenciado pela repressão, mas que, não deixa de ser exercido. É novamente Orlandi que nos dá respaldo ao que afirmamos:

Essa duplicidade, que faz referir um discurso a um discurso outro para que ele faça sentido, na psicanálise, envolve a questão do inconsciente. Na análise do discurso, essa duplicidade, esse equívoco, é trabalhado como a questão ideológica fundamental, pensando a relação material do discurso à língua e a da ideologia ao inconsciente. (1996, p. 81-82).

Assim, é o sujeito do discurso que, afetado pelo inconsciente e pelo domínio do dizer, permite que haja um maior deslizamento dos sentidos, já que o seu dizer será ratificado de alguma forma pelo discurso do(s) outro(s), no caso em análise, do governo, do militar. É o efeito metafórico que se movimenta por meio das tramas do discurso, por meio do silêncio local (censura), deixando no não-dito o dito de outra forma. Interpretar é dizer o dito que não foi dito e que, no entanto, está dito.

Ainda na SD13 - (7) **Se pensas que pensas**, encontramos em **pensas que pensas**, a marca linguística do discurso do sujeito jurídico, aquele que se julga autorizado a tirar conclusões e produzir julgamentos e comentários sobre tal discurso, e no entanto revela a impossibilidade de ser um sujeito-jurídico de fato, ou seja, de exercer seus direitos, seus deveres, seu livre-arbítrio. Justificamos essa posição com as palavras de Orlandi “[...] a forma-sujeito histórica capitalista corresponde ao sujeito-jurídico constituído pela ambigüidade que joga entre a autonomia e a responsabilidade sustentada pelo vai-e-vem entre direitos e deveres”. (1999, p. 60). O sujeito do discurso não mantém a liberdade de expressão, de dizer o que pensa, em que acredita; na realidade, “ele possui um único direito: o de submeter-se livremente aos deveres que lhe são impostos pelo Estado”. (INDURSKY, 1997, p, 92). Essa sequência funciona como um grito de

desabafo, um protesto silenciado. Observamos nesse bloco que o sujeito assume duas posições de sujeito distintas, que se contrapõem num jogo de diferentes verdades. O sujeito do discurso (o povo brasileiro), embora não negue explicitamente o discurso-outro, coloca-o em dúvida e insere-o em seu próprio discurso para denunciá-lo, marcando, assim, o confronto entre as duas FDs (a militar e a FD da MPB) que analisamos.

b) O segundo grupo de SDs recortadas do texto 3 no Bloco 2 do Recorte 2 mostra a remissão à violência do aparelho jurídico e policial. A seguir, examinamos as diferentes marcas linguísticas de cada uma das sequências discursivas:

SD9 (1') - A lei tem ouvidos pra te delatar

SD10 (2') - A lei te vigia bandido infeliz

Com seus olhos de raio-X”

SD11 (3') - A lei te procura amanhã de manhã

SD12 (4') - A lei logo vai te abraçar, infrator

SD13 (5') - Vocês não tem leis pra julgar

Outra regularidade presente na letra dessa canção refere-se à questão da violência do aparelho jurídico e policial. **A lei tem ouvidos pra te delatar** remete às situações concretas da época da ditadura, em que as pessoas poderiam ser delatadas e, conseqüentemente, presas, exiladas, etc. Mostra o funcionamento da ação governamental via aparelho jurídico e policial. O cidadão brasileiro fala para os espíões, delatores (governo) para que ouçam o que ele tem a dizer. Nesse funcionamento, o silêncio local aponta para a denúncia dos delatores por meio da negação, ou seja, o sujeito do discurso nega a situação vivenciada, ao mesmo tempo em que nega por meio uma relação de antagonismo, na qual se localiza a posição sujeito do próprio sujeito do discurso, que luta pela manutenção do direito de liberdade longe das ‘garras’ da instituição/Estado. (SCHONS, 2000, p. 131).

Essa negação funciona como uma marca de que no interdiscurso existe um enunciado afirmativo, possível de ser recuperado por meio da categoria da memória discursiva. Dito diferentemente, o sujeito do discurso recupera no interdiscurso o discurso-outro e insere-o no seu discurso de forma negativa, o que lhe abre espaço à apresentação de um outro discurso, próprio de sua FD. O discurso-outro é recuperado

pelo viés da negação, que possibilita a apresentação de outro enunciado, próprio da FD interna, estabelecendo-se, então, um jogo tenso entre distintas posições de sujeito que colocam em confronto o discurso das duas FDs. (CAZARIN, 2000, p. 180-181). Percebemos, portanto, claramente a correlação de forças entre as FDs (militar) e a FD (jurídica).

Em outra sequência (3'), **A lei te procura amanhã de manhã** indica que somente é preso aquele que burla a lei, pois o que burla a lei legalmente não será preso. Explicando segundo Smith,

ao quebrar a coluna dorsal do sistema jurídico, o regime militar dificultou a entrada de processos judiciais – tanto por parte da imprensa quanto de qualquer outro ator da sociedade civil. O sistema jurídico alterado também dificultou a entrada a identificação do que era considerado legal, pois as atividades legais agora incluíam atos que eram inconstitucionais mas cobertos por um ato institucional. (2000, p. 48)

Lembramos também as contribuições de Žižek, ao afirmar que “o que se ‘recalca’, portanto, não é uma origem obscura da Lei, mas o próprio fato de que a Lei não tem que ser aceita como verdadeira, mas apenas como necessária – o fato de que *sua autoridade é desprovida de verdade*”. (1996, p. 320). Sem dúvida, a citação reafirma o que já foi dito com ênfase nesta pesquisa: de nada adiantou a lei (a censura) proibir, coibir que se falasse uma verdade, pois essa verdade encontraria uma maneira de se libertar.

Nessa sequência a FD policial se repete: a questão da lei que tem ouvidos (audição), da lei que te vigia (olhos), da lei que te procura (todos os sentidos). Segundo Napolitano,

se a violência policial, **legal e ilegal**, era sistemática e utilizada contra inimigos e críticos do regime em casos extremos e em situações nas quais os generais no poder sentiam-se particularmente ameaçados, a vigilância sobre a sociedade civil era constante. A obsessão pela vigilância como forma de prevenir a atuação “subversiva”, sobretudo naquilo que os manuais da Doutrina de Segurança Nacional chamavam de “propaganda subversiva” e “guerra psicológica contra as instituições democráticas e cristãs”, acabava por gerar uma lógica da suspeita ou ‘ethos persecutório’. (2004, p. 104-grifos nossos).

Napolitano aclara também que os milhares de agentes envolvidos, funcionários públicos ou delatores cooptados eram regidos por essa lógica e, ao incorporá-la, acabavam produzindo um fenômeno que é típico de regimes autoritários e totalitários: mais importante do que a produção da informação em si era a produção da suspeita.

Foucault, em sua obra *Microfísica do poder* (1979), faz uma explanação sobre a questão da vigilância dizendo que “a vigilância é, pois, um olhar invisível, que deve impregnar quem é vigiado de tal modo que este adquira de si mesmo a visão de quem o olha” (p. 225). Explica, na sequência, que o sujeito se torna obediente às ordens, às regras pela insistência com que são exercidas; logo, o sujeito é coagido a internalizá-las e a agir da maneira como as leis preveem, como o provérbio que diz **Água mole em pedra dura tanto bate até que fura**. Repetindo sempre a mesma coisa, o sujeito aliena-se e acaba por acreditar no que lhe está sendo passado: “O corpo não distingue entre si mesmo e o olho do poder.” (GREGOLIN, 2006, p. 133). Essa lei que representa o governo é o algoz que **usa e abusa da ingenuidade** e boa-fé dos **capachos** – o povo brasileiro –, representando as relações entre sujeito(s) e o poder.

Foucault propõe, como dito anteriormente, que as relações de poder são historicamente constituídas. Por isso não podemos pensar no poder como uma forma única, mas sim, como uma prática social que só funciona e se exerce em rede, ou seja, para que o poder e/ou as relações de poder se constituam, é preciso que alguém detenha, comande e domine tais relações, assim como se faz necessário alguém que se submeta, assujeitando-se e cumprindo as **ordens impostas e determinadas** por aqueles que estão no topo dessas relações. É nesse espaço da rede de relações dominador/dominado que surgem as formas de resistência, representadas pelas lutas, pelas relações de forças travadas, desencadeadas no interior da própria rede de poder. A resistência e o poder, portanto, estão espalhados no cotidiano, transcendem a noção de classe; interagem um sobre o outro, num movimento infinito.

Para Pêcheux, a saída para explicar as resistências parte da psicanálise, ao afirmar que, por meio dos atos falhos, lapsos, etc., o sujeito resiste à ideologia, e essa resistência se encontra materialmente instalada nos traços do equívoco. Pêcheux propõe a abordagem do cruzamento entre ideologia e inconsciente.

Na (5’) **Vocês não tem leis pra julgar** reforça-se que a lei que é sinônimo da ordem imposta pelo sistema, que julga as ações do sujeito e os valores a elas relacionados e os penaliza com prisão e morte, não será concretizada, pois eles não a aceitam como sendo sua lei; ao contrário, transgridem-na, burlam-na, fogem dela.

Reforçamos a posição de Orlandi de que “falar é esquecer”. Esquecer para que surjam novos sentidos, mas também esquecer apagando os novos sentidos que já foram possíveis, no entanto foram estancados num processo histórico-político silenciador.

Ainda em relação ao texto 1 deste segundo bloco de textos do recorte 2, é possível analisar um terceiro grupo, no qual observamos a mudança de pessoa.

- c) O terceiro grupo de SDs recortadas é em relação à repetição da segunda pessoa do singular (tu), que predomina na maior parte do texto, mudando apenas no final para a terceira do plural (vocês) e, posteriormente, para a primeira pessoa do singular (eu).

O terceiro grupo que assinalamos refere-se à dêixis EU – TU – VOCÊS, por meio das quais percebemos uma alternância nas posições-sujeito na letra da canção. O **tu** presente nas sequências discursivas **Se tu falas/ Se trazes/ Se vives/ Se pensas que burlas e se pensas que pensas** refere-se ao povo brasileiro (o outro). É como se, ao falar do outro, o sujeito do discurso falasse também de si, dos perseguidos, dos censurados, dos excluídos. Segundo Schons. (2000, p. 135),

no domínio da memória, encontramos um conjunto de seqüências discursivas preexistentes à SDR, as quais dão materialidade a esta para a produção de efeitos de lembrança, redefinição, transformação, esquecimento, denegação, ruptura no seio de determinado processo discursivo.

Ao negar a ação do outro, nego a minha própria ação e, por medo de represálias, da coerção, digo o que o outro quer ouvir. No entanto, envio minha mensagem de não conformismo com a situação vivenciada. É por meio da negação que reconhecemos os efeitos da subversão, da desobediência. Desobedecer significa combater o governo, neutralizar as forças do poder institucional.

Quando ocorre uma mudança do TU para VOCÊS na sequência **Vocês não tem leis pra julgar**, modifica-se a posição-sujeito do sujeito do discurso, passando a ser o povo brasileiro (a sociedade), que por estar envolto na ilusão do “milagre econômico”, deixa-se iludir e deixa a responsabilidade da punição dos **faltosos** ao Estado (que cria as leis). Essa mudança de posição-sujeito, por sua vez, produz o efeito de sentido não só de discordância, mas também de crítica ao discurso do outro.

Na sequência discursiva **Se pensas que burlas as normas penais/ insuflas, agitas e gritas demais** há a transposição do TU para o EU. A individuação, aqui, chega

a considerar algo animalesco como extremamente racional, ao passo que o VOCÊS seria o coletivo, o povo, a massa, que perderia o controle social.

Schons (2000, p. 174-175) afirma que é como se

[...] a perda da dignidade e a desqualificação do *ser-gente* refletissem um exterior que mais se constitui num conjunto de efeitos, no qual a violação do direito de produzir e a negação desse direito impedem-no de viver em condições dignas. Acarretam, com isso, a neutralização sobretudo de suas ações, ou seja, pelos discursos, é-nos permitido estabelecer relações que não estão explicitadas, mas que sugerem níveis de desigualdade ou de equivalência aos dos animais (por isso, há homens que se sujeitam a catar comida nos lixos das cidades, a dormir ao relento e, instintivamente, a exterminar a sua própria espécie).

A ação **insuflas** sugere presenças **subversivas** no meio de pessoas inocentes e puras. **Se pensas que pensas** aponta para o mundo da ilusão, para a impossibilidade de ser um sujeito-jurídico (de exercer seus direitos, seus deveres, seu livre-arbítrio). Por outro lado, **Se pensas que pensas** pode apontar para uma crítica ao aparelhos ideológicos de Estado e o que vem fortificar esta posição é justamente a mudança de pessoa (tu) por você na última sequência da SD13. Justificamos esta posição apoiada nas palavras de Orlandi (1999, p. 60): “[...] a forma-sujeito histórica capitalista corresponde ao sujeito-jurídico constituído pela ambigüidade que joga entre a autonomia e a responsabilidade sustentada pelo vai-e-vem entre direitos e deveres).”

Manter a liberdade de expressão, de dizer o que se pensa, em que se acredita, não é possível; então, o discurso funciona aqui como um grito de desabafo, um protesto silenciado daqueles que tiveram seus direitos confiscados. Como dito anteriormente, o único direito é o de se submeter aos deveres que o Estado impõe. Indursky, em sua obra *Fala dos quartéis e as outras vozes* (1997, p. 95), afirma que “para ser um bom brasileiro é preciso apoiar incondicionalmente as decisões do Estado, é preciso aceitar-lhe submissamente a tutela para, assim, adquirir o direito de ser *cidadão* ou *brasileiro*. Assim procedendo, adquire cidadania e nacionalidade”.

Ainda, nas sequências discursivas transcritas anteriormente vemos em **palavras sutis**, o silêncio local (a censura) como uma forma de abrigar um outro sentido: as palavras sutis são usadas para convencer o povo (a sociedade) sobre as convicções do governo, mas também podem camuflar exatamente aquilo que não pode e não deve ser dito, mas se diz. Orlandi (1995, p. 104) afirma: “O silêncio imposto pelo opressor é

exclusão, é forma de dominação, enquanto que o silêncio proposto pelo oprimido pode ser uma forma de resistência.” O sujeito do discurso tanto exclui como é excluído; no entanto, resiste a esse silêncio imposto (pela censura, pela interdição), cuja possibilidade de falar só pode se dar via efeito metafórico. Vemos, nitidamente, que “o sentido não pára, ele circula, assim como a ideologia e a história não param; em cada acontecimento discursivo, há um novo deslocamento do sentido de uma determinada posição do sujeito, enfim, um discurso com um novo sentido”. (SCHONS, 2000, p. 30). Num primeiro momento pensamos estar tratando as designações acima dos **perseguidos** pelo regime militar; no entanto, ao levar em conta o efeito metafórico, percebemos que os dois se confundem. É a fala do **oprimido** para falar do militar e das ações praticadas por este último. Existem, portanto, posições-sujeito nessa FD capitalista, a posição-sujeito do oprimido (subversivo), que se entrelaça à voz da posição-sujeito da MPB, e a posição-sujeito do militar (opressor), que, à primeira impressão, é silenciada pela voz do oprimido, no entanto emerge mais fortemente, já que é contra esse sujeito que o sujeito da MPB está se posicionando. Isso vem demonstrar que a FD não apenas indica o “que pode ser dito (Pêcheux), mas também o que não deve ser dito, e ainda o que pode, mas não convém ser dito”. (INDURSKY, 1997, p. 96).

- d) O quarto grupo de SDs refere-se à marca de segunda pessoa em **gostas/ trazes/ vives/ burlas**, que se referem às ações de subversivos (os que estavam contra a ditadura militar), assumindo certo tom de generalidade, tendo em vista o funcionamento da forma verbal encaminha para gostos, preferências, opções de vida, como observamos na retomadas das sequências, a seguir:

SD9 (1”) - ... gostas de senhas, sussurros, ardis

SD10 (2”) - ...trazes no bolso a contravenção, ...muambas, baganas e nem um tostão

SD11 (3”) - ... vives nas sombras, ... frequentas porões, ...tramas assaltos ou revoluções

SD12 (4”) - ...burlas as normas penais, ...insuflas, agitas e gritas demais

Nessas sequências discursivas observamos o fato de que existe alguém (o governo) que quer colocar a culpa em alguém, pois deve haver um bode expiatório, alguém que **pague o pato**. Carlos Fico (2001) nos apresenta uma afirmação que contempla o que analisamos acima:

Na difamação dos mesmos “vilões” e “traidores”; no enaltecimento de “heróis” comuns, etc. Grupo que se reconhecia como comunidade de puros, “força autônoma”, ou “linha dura”, porta-vozes especialistas que, por isso mesmo, os demais militares não podiam ignorar – até que o reconhecimento se quebrasse. Suas mensagens não foram simples informações. Advertiam, indicavam os riscos de opções liberalizantes, incutiam temor com sua simples existência. Construíram, também, uma identidade sobre “eles”, isto é, sobre *nós*, impondo-nos rótulos ora de subversivos, ora de corruptos; ora de inocentes úteis, ora de inermes. Assim eles agiam. (2001, p. 218).

Encerrando a reflexão sobre esses cinco blocos, assinalamos que o funcionamento discursivo se caracteriza pela rejeição do discurso-outro, pela busca da desqualificação do mesmo e pela tentativa do discurso que circula no silenciamento de fazer falar a voz do povo brasileiro. Nas palavras de Pêcheux (2008), “todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro” (p. 53). É o que constatamos ao observar o caminhar dos sentidos. Ao passar de uma FD para outra os sentidos foram se modificando e, ao receber um novo sentido, deixaram cair a m(á)scara¹⁰ do que estava silenciado (censurado). A temática sobre a censura perpassa todas as sequências analisadas.

A seguir, nossas análises partem do texto 4 do Bloco 2 do recorte discursivo 2, com a música “Ana de Amsterdam”. Esta análise está composta por quatro sequências discursivas, da SD 14 à SD 17, cuja temática é a da censura.

¹⁰ Podemos fazer duas leituras: máscara – que esconde algo ou alguém e mascara – que dissimula, disfarça uma situação.

Recorte discursivo 2: Bloco 2- Texto 4

Ana de Amsterdam Chico Buarque – Ruy Guerra 1972- 1973	Sou Ana, obrigada Até amanhã, sou Ana Do cabo, do raso, do rabo, dos ratos Sou Ana de Amsterdam
Sou Ana do dique e das docas Da compra, da venda, da troca das pernas Dos braços, das bocas, do lixo, dos bichos, das fichas Sou Ana das loucas Até amanhã Sou Ana Da cama, da cana, fulana, bacana (sacana)* Sou Ana de Amsterdam	Arrisquei muita braçada Na esperança de outro mar Hoje sou carta marcada Hoje sou jogo de azar.
Eu cruzei um oceano Na esperança de casar Fiz mil bocas pra Solano Fui beijada por Gaspar	Sou Ana de vinte minutos Sou Ana da brasa dos brutos na coxa Que apaga charutos Sou Ana dos dentes rangendo E dos olhos enxutos Até amanhã, sou Ana Das marcas, das macas, das vacas, das pratas Sou Ana de Amsterdam
Sou Ana de cabo a tenente Sou Ana de toda patente, das Índias Sou Ana do oriente, ocidente, acidente, gelada	* TERMO ORIGINAL, VETADO PELA CENSURA

A análise da canção, a seguir.

SD 14 Sou Ana

Quando perguntamos ao sujeito **quem é você?** A resposta que nos vem é **Eu sou (fulano de tal)**. Partimos desse ponto para analisar esta sequência discursiva. Há um **eu** aqui se assumindo, assumindo sua personalidade, sua especificidade. Sempre perguntamos algo porque queremos uma resposta. Levando em conta o nosso *corpus*, vemos que são as perguntas dos interrogatórios feitas nos porões da ditadura. Em entrevista, o coronel Adyr Fiúza de Castro relata que, “quando o preso entrava, a primeira coisa que se fazia era identificá-lo. Ele era fotografado, tiravam-se as impressões digitais, e se fazia, inicialmente, um interrogatório muito ligeiro, para saber nome, filiação, quem era ele [...]” (D’ARAÚJO, 1994, p. 60). No caso da resposta na SD14 **Sou Ana**, a designação não só encaminha a filiação do sujeito interrogado como também a identidade dos que são contra o instituído.

Podemos fazer essa leitura evocando conceitos que provêm da psicanálise, os quais nos permitem afirmar que a significação é produzida de maneira inconsciente, ou seja, o sujeito pragmático¹¹ não tem consciência dessa significação, nem tem controle

¹¹ Segundo Pêcheux, o sujeito pragmático refere-se a cada um de nós, os “simples particulares”. (1988-2008, p. 33).

sobre ela. Ao abordar a noção de sujeito com base na linguística e na psicanálise, julgamos oportuno chamar a atenção do leitor para o fato de que estas duas disciplinas surgiram no mesmo momento sócio-histórico, mas focalizando pontos diferentes. Voltada para a língua como sistema, a linguística esbarra na inevitável emergência do sujeito, ao passo que a psicanálise, voltada para o sujeito, reconhece a importância da linguagem, embora não conte com o saber da linguística sobre a língua para sistematizar esse reconhecimento. A noção de inconsciente, então, encontra-se intimamente relacionada à noção de sujeito como aquele que emerge na cadeia de significantes. O inconsciente é em Lacan algo que está estruturado como uma linguagem. É muito interessante perceber que, apesar de não existir fora da linguagem, é a língua que afeta o sujeito quando ele é falado pelo Outro (o inconsciente). Por isso, podemos assinalar que a análise se propõe a pontuar o **sem sentido**, os buracos, as faltas, o silêncio. O **eu** aqui é a instância responsável pela denegação do inconsciente. Entendemos a denegação no sentido daquilo que não pode ser dito pelo **eu** e que tenta apagar o inconsciente. Podemos exemplificar por meio da construção EU SOU x EU **NÃO** SOU, na qual o sujeito do discurso é **e**, ao mesmo tempo, foi proibido de ser. No entanto, é justamente ao tentar **apagar, calar** o inconsciente que o sujeito produz o **seu** discurso singular. Ocorre que os sentidos são inevitavelmente deslocados na (re)significação inerente à produção da cadeia de significantes, isto é, por meio do efeito metafórico.

SD 15 Sou Ana de cabo a tenente

Sou Ana de toda patente, das Índias

A designação **Índias** reporta-nos ao discurso fundador enunciado pelos portugueses de que a nossa terra teria sido descoberta por acaso, favorecendo e ocultando as suas verdadeiras intenções, ou seja, de exploração no sentido pleno, de usar a nossa terra como caminho para o transporte de especiarias vindas das Índias e de explorar o que ela tivesse a oferecer. No período da invasão holandesa, Maurício de Nassau, com suas ideias polêmicas para a época, trouxe desenvolvimento à capitania de Pernambuco. Preocupado com as artes, foi acusado de ser um administrador gastador pelo fato de, segundo os holandeses, ter levado a Companhia das Índias à falência.

Em muitas canções aparece a questão do amor atravessado pela prostituição de um dos parceiros, e nessa canção, especificamente, o problema do amor vendido (prostituição em si). O conflito de forças entre dominado e dominador pode ser

facilmente lido. Por exemplo, na designação **patente** podemos ler por meio do efeito metafórico “o sarcasmo e o deboche sendo usados contra o autoritarismo, talvez como forma de atenuar o medo que ele inspira”. (FICO, 2001, p. 74). Patente refere-se aos militares, que de cabo a tenente utilizavam-se do poder para coibir, reprimir, os subversivos; medo de ser preso, torturado, morto, medo real, não **excesso** de alguns subversivos. Logo, o jogo que se estabelece entre identidades de um sujeito comum (Ana) com um sujeito de patente (cabo e tenente), revela que a relação entre **os parceiros**, é de tensão, uma vez que o sentimento nutrido por eles é pura obrigação. Isso se pode ver mais fortemente marcado na SD16 abaixo.

SD16 Sou Ana

Da cama, da cana, fulana, bacana (sacana)*

Existe uma denotação sexual na denominação **sacana**, que é justamente por onde **vaza** o silêncio. O uso do asterisco, uma das marcas da subjetividade do censor, funciona como denunciador do silêncio local e os efeitos de evidência decorrem do deslizamento de sentidos entre **bacana/sacana**. A designação censurada comporta a inconformidade diante das atitudes dos repressores, com o objetivo de fazer uma denúncia. O protesto silenciado, porém salientado, é reforçado pela própria censura, ou seja, ao proibir, o proibido ganha mais destaque do que se não o tivesse sido.

Fico (2001, p. 76) salienta que:

Saber detalhes sobre a vida sexual de alguém era inútil, como *informação*, para as decisões governamentais; mas poderia ser essencial para as atividades clandestinas de *espionagem* do sistema – que poderia – como efetivamente fez – lançar mão de tais dados para desqualificar o “inimigo”.

O sujeito pragmático (Chico Buarque), em entrevista contida no DVD *Vai passar*, relata que, como sabia quais palavras estariam mais propensas a ser censuradas, elaborava a letra de uma música bem extensa e, no final ou no meio, por exemplo, escrevia o que lhe interessava. Desse modo, os censores cortavam um palavrão, ou outra palavra que chamasse a sua atenção, mas o que realmente ele queria dizer passava pela censura sem ser notado. Percebemos que, em razão da censura constante no período da ditadura, a canção popular foi obrigada a utilizar uma “linguagem de fresta” (expressão

criada por Caetano Veloso); que em nosso caso específico poderíamos chamar de **linguagem da falta**, referindo-se àquela falta que nos é constitutiva e que permite deixar escorrer pelas frestas o sentido que foi silenciado. Valemo-nos das considerações feitas por Leandro Ferreira (2007, p. 104) sobre o efeito de estrutura, que é

[...] comum ao sujeito, à linguagem e à ideologia, deixa sempre furo e, em torno desse furo, é que irá se travar o embate pela completude, um movimento incessante que age como uma injunção para o sujeito. O furo seria, assim, o lugar do espanto, do estranho, que faz funcionar as ‘estruturas’, que em sua forma de organização tenderiam ao fechamento, donde, a busca incessante de soldar o buraco que lhes é constitutivo.

“Dizer ou não dizer simplesmente é, nos dias de hoje, uma falsa alternativa. O importante é saber como pronunciar; daí a necessidade do olho na fresta da MPB.” (HOLLANDA, 2004, p. 37). Podemos ler esse olhar como desconfiança, suspeita, medo de ser sobressaltado. Por fim, o sujeito aprendeu a driblar a censura

SD 17 Hoje sou carta marcada

Hoje sou jogo de azar

A determinação de **carta**, no caso **marcada**, refere-se à perseguição que os inimigos do regime sofriam por serem contrários ao instituído. Com o AI-5 foram presos, cassados, torturados ou forçados ao exílio muitos estudantes, intelectuais, políticos e outros opositores, incluindo artistas (Chico Buarque inclusive). (RIDENTI, 2006, p. 152). As reuniões da equipe do *Movimento*, nas quais todos deveriam participar das decisões, também eram lembradas por mais de um participante como um “jogo de cartas marcadas”. (SMITH, 2000, p. 65), visto que se sabia de antemão quem ganharia o jogo.

Na designação **jogo de azar** o que ressoa é o vivido por causa do regime ditatorial, ou seja, todo sujeito estava fadado à sorte de ser pego ou não, de ser perseguido ou torturado. Sempre era um jogo de azar, literalmente falando.

O modalizador de tempo **hoje** não apenas evoca a época do **Brasil, ame-o ou deixe-o**, momento em que o país vivia um processo acelerado de urbanização e modernização da sociedade, mas também o **hoje** da contemporaneidade, em que

vivemos uma ideologia cínica (Žižek), porque a vida para os brasileiros continua sendo um jogo de azar.

Dando prosseguimento às nossas análises, apresentamos o texto 5, pertencente ao recorte discursivo 2, do Bloco 2, composto por três sequências discursivas: da SD 18 à SD 20.

Recorte discursivo 2: Bloco 2 - Texto 5

Boi voador não pode Chico Buarque – Ruy Guerra 1972- 1973	É fora, é fora, é fora É fora da lei, é fora do ar É fora, é fora, é fora Segura esse boi Proibido voar.
Quem foi, quem foi Que falou no boi voador Manda prender esse boi Seja esse boi o que for	É fora, é fora, é fora É fora da lei, é fora do ar É fora, é fora, é fora Segura esse boi Proibido voar.
O boi ainda dá bode Qual é a do boi que revoa Boi realmente não pode Voar à toa	

SD 18 Quem foi, quem foi

Que falou no boi voador

Manda prender esse boi

Seja esse boi o que for

O primeiro aspecto que chama nossa atenção na SD18 diz respeito ao indefinido **Quem**, o qual produz efeitos de indeterminação e estabelece relação com a pessoa em estado de interrogatório, numa sessão de tortura nos **porões da ditadura**. Presentifica-se a ideia de delação, julgamento e traição, só é possível recuperar pelo funcionamento da designação **boi voador**, que aciona discursos veiculados em outro momento histórico e um outro acontecimento discursivo. No caso, a designação retoma um dos personagens de Maurício de Nassau, usado por ocasião da inauguração da ponte em 28 de fevereiro de 1644 para recuperar parte do dinheiro investido. A atitude do conde holandês configurou no imaginário do brasileiro uma das formas de representação política: a corrupção e uso do poder público para atingir interesses pessoais, sobretudo, econômicos, uma vez que a imagem do **boi** criado em Brasília tem relação com as obras faraônicas e práticas bastante comuns ainda hoje entre os deputados e senadores.

Em relação à nossa análise da SD 18, **Manda prender esse boi** reitera a fala do povo durante o espetáculo da inauguração da ponte. Porém, deslocando para momento histórico da produção do discurso da FDMPB, o mando de prisão não se refere ao mesmo personagem, mas, sim, aos militares. Esse deslizamento de sentido é o efeito metafórico, constitutivo do funcionamento do discurso da MPB, e vem ligado à ideologia antimilitar, anticapitalista – é a ideologia da subversão.

E por falar em porões, no artigo “Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança”, Ridenti assinala que

[...] nos porões do regime, generalizava-se o uso da tortura, do assassinato e de outros desmandos. Tudo em nome da ‘segurança nacional’, indispensável para o ‘desenvolvimento’ da econômica, do posteriormente denominado ‘milagre brasileiro’.

[...] O regime instituiu rígida censura a todos os meios de comunicação, colocando um fim à agitação política e cultural do período. Por algum tempo, não seria tolerada nenhuma contestação ao governo. (2006, p. 152).

É a punição a quem NÃO fala, não entrega o companheiro, não delata nem assume seus ideais. Há uma correlação de forças entre o que se DEVE e NÃO se DEVE FALAR, ou seja, são forças ao mesmo tempo antagônicas e indefinidas, que promovem um apagamento dos sentidos atribuídos ao **boi** no tempo presente.

Indursky trata em sua obra sobre a questão da indefinição do contrário e nos esclarece:

Resulta do preenchimento da posição estrutural, na frase por um pronome, geralmente indefinido. Assim, procedendo, o mesmo movimento que preenche a posição a posição estrutural, no plano sintático, apaga o referente, no plano semântico, possibilitando que o *contrário* seja mencionado, mas não identificado, inscrevendo-o, dessa forma, na modalidade da indeterminação referencial. (2001, p. 120).

Essa “não identificação” sugerida por Indursky em nossa proposta refere-se ao silêncio local (a censura): é proibido falar; portanto, a estratégia é deixar silenciado na letra da canção. A censura age repressivamente e o **Não deve falar** prevalece, **calando** os subversivos, os inimigos do poder. Porém, o silêncio local age também exercendo o seu papel, falando por meio do efeito metafórico.

Assim como a língua é sujeita a falhas, a memória também é constituída pelo esquecimento, do que decorre que a ideologia, segundo Pêcheux (1988), seja um ritual com falhas, sujeito a equívoco. Desse modo, do já dito e significado de irromper o novo, o irrealizado, no movimento contínuo que constitui os sentidos e os sujeitos em suas identidades na história. (ORLANDI, 1999, p. 65). Ainda sobre isso, veja-se a próxima SD.

SD 19 O boi ainda dá bode

Qual é a do boi que revoa

Boi realmente não pode

Voar à toa.”

Nessa sequência discursiva, novamente (repetição) contendo a designação **boi**, entendemos, com Achard, que “a regularização se apóia necessariamente sobre o reconhecimento do que é repetido. [...] Por outro lado, uma vez reconhecida essa repetição, é preciso supor que existem procedimentos para estabelecer deslocamento, comparação, relações contextuais”. (1999, p. 16). Por meio do deslocamento podemos ler a delação, o dedurar, o entregar o subversivo àquele que foge à verdade, que nega, dissimula. A forma verbal **revoa** coloca em questão a espionagem, como os urubus que sobrevoam o animal ferido para depois devorá-lo, nada deixando; é um **olhar** de cima, do poder (Foucault, 1979), que tudo supervisiona, que tudo controla, que tudo investiga e tudo censura. A negação em **Não pode** permite observar a interdição do dizer marcada na língua e silencia que deve ser encontrado alguém para servir de bode expiatório para esconder, camuflar, as barbáries praticadas. Isso posto, observe-se a SD 20, que tem mais a nos dizer.

SD 20 É fora, é fora, é fora

Segura o boi voador

Proibido voar

A repetição da estrutura **é fora** nos permite a análise de que se trata de uma forma de resistência em que o sujeito do discurso ressalta esse fora-da-lei, fora do país (exílio) e os fora-da-regra (fora do regime autoritário). Novamente transparece a noção do **outro** como subversivo, corrupto, inimigo do partido, aquele que não se pode

segurar porque esse **boi** (o subversivo) precisa voar, precisa ter **liberdade** na idealizada democracia. “Na época da ditadura militar os sentidos relacionados à palavra ‘liberdade’, são evitados em um processo histórico-político silenciador, de modo que se estabelece uma falta na memória.” (ORLANDI, 1999, p. 10).

É interessante ainda observar a desestabilização do **logicamente estabilizado** em relação à designação **boi**. Se, antes, tal designação era tomada como uma forma de representação do imaginário produzido por Maurício de Nassau em relação ao **espetáculo** político e econômico, nesta sequência discursiva (SD20) a mesma designação constitui-se numa política disfarçada sobre a expulsão de comunistas do Brasil. Na SD20, assim como nas SD precedentes, a retomada do lema **Brasil, ame-o ou deixe-o** se assenta na crítica à ideologia capitalista de **progresso** e à política governamental de aparente constitucionalidade. Assim como Nassau, em 1644, criou o espetáculo do boi voador para cobrar ingresso do povo e não perder o dinheiro investido na construção da ponte, no governo militar, criando a ilusão de que o povo estaria recebendo um espetáculo em troca de seu dinheiro, os militares, no final das décadas de 1960 e 1970, promoviam campanhas para difundir a ideia de nacionalismo e amor pelo país que, no entanto, só acobertava o incômodo que o fantasma do comunismo ainda lhe causava.

O recorte discursivo do texto 5 permite-nos entrever o modo como a designação **boi voador**, dentro da temática censura e política governamental, promove deslocamentos que incidem sobre a posição-sujeito do discurso, apontando para o discurso duplo e uno ao mesmo tempo, revelando o ir-relevado, de acordo com Althusser, e trazendo a presença do outro em forma de equívoco. Há casos, porém, em que isso aparece de modo mais dissimulado, conforme a SD20. É justamente o efeito metafórico que permite observar esses deslocamentos. Observa-se, ainda, que, além da designação, é comum a marca de gênero feminino, conforme “Ana de Amsterdam”, analisada no texto 4. Essa identidade feminina ajudava os intelectuais ligados a **atividades subversivas**, – segundo os militares – a driblar a censura e a escapar de perseguições por parte dos membros dos aparelhos jurídico e policial, conforme referimos na análise dos textos 5 (Ana) e 6 (Bárbara), a seguir.

Por meio do recorte discursivo 2, texto 6 do Bloco 2 de músicas, foram recortadas as seguintes sequências discursivas (21 a 25), cuja temática refere-se à censura e ao silêncio local.

Recorte discursivo 2: Bloco 2 - Texto 6

Cala a boca, Bárbara
Chico Buarque – Ruy Guerra
1972- 1973

Ele sabe dos caminhos
Dessa minha terra
No meu corpo se escondeu
Minhas matas percorreu
Os meus rios
Os meus braços
Ele é o meu guerreiro
Nos colchões de terra
Nas bandeiras, bons lençóis
Nas trincheiras, quantos ais, ai
Cala a boca
Olha o fogo
Cala a boca
Olha a relva

Cala a boca, Bárbara
Cala a boca, Bárbara
Ele sabe dos segredos
Que ninguém ensina
Onde guardo o meu prazer
Em que pântanos beber
As vazantes
As correntes
Nos colchões de ferro
Ele é o meu parceiro
Nas campanhas, nos currais
Nas entranhas, quantos ais, ai
Cala a boca
Olha a noite
Cala a boca
Olha o frio
Cala a boca, Bárbara
Cala a boca, Bárbara

Observemos as SDs

SD 21 Ele sabe dos caminhos

Ele é o meu guerreiro

Ele sabe dos segredos

Ele é o meu parceiro

Examinando atentamente essa sequência discursiva, percebemos o **outro** apresentado por meio do clítico **ele**, que pode nos fazer compreender a historicidade pelo deslizamento de um enunciado em outro. Trata-se, portanto, de uma substituição lexical. O clítico **ele** representaria, portanto, a presença do governo, mas também a presença do confidente (amante) imbricados no sujeito da FDMPB. Questionamos: Que caminhos seriam esses que ele sabe (conhece)? O guerreiro de qual guerra? Quais segredos ele conhece? Parceiro em quê? O funcionamento do clítico “ele”, portanto, permite observar o efeito de generalidade da fala na perspectiva do regime ditatorial, por via da resistência, uma vez que só jogando na estrutura da língua se pode dizer o que é proibido dizer.

As respostas que obtivemos dizem respeito aos caminhos da ditadura, a guerra da injustiça, aos segredos escondidos no Serviço Nacional de Informações (SNI) e aos parceiros que comungavam o autoritarismo. Smith assinala:

Embora o regime jamais tenha conseguido alcançar a legitimidade, ele certamente nunca deixou de tentá-lo. Nunca abandonou suas tentativas de autojustificação. Esse desejo de legitimidade impôs fortes restrições ao alcance da atuação do regime. Quase nunca praticou abertamente a repressão, mas disfarçava suas tomadas de poder com fórmulas semijurídicas de atos institucionais e decretos-lei. Praticava a tortura em prisões clandestinas e negava sua existência, afirmando que os prisioneiros haviam morrido em acidentes de trânsito ou em ‘tentativas de fuga’. No trato com a imprensa, o regime inventou procedimentos que disfarçavam o ato da censura. Mentia a respeito de restrições à imprensa e censurava as notícias acerca da censura à imprensa. (2000, p. 48)

De novo percebemos a ocultação, o mascarar, das situações que aconteciam. **Ele**, portanto, aponta para esse mascaramento, uma vez que pode ser qualquer um, menos o governo, que não assumia os atos que praticava. E isso só se pode afirmar pela força das designações **caminhos, guerreiro, segredos e parceiro**. Tais designações remetem aos pré-construídos de FDs democrática e religiosa, menos militar. Logo, o funcionamento repetido da pronominalização passa a ser de determinação na SD 21. De acordo como Indursky, esse é o caso de “uma voz indeterminada, de natureza institucional. Ou seja, a indeterminação, por meio da *terceira-pessoa discursiva*, opacifica o *contrário*, visando a minimizá-lo e reduzir a credibilidade de suas formulações”. (1997, p. 123 - grifos da autora).

SD 22 Cala a boca, Bárbara

Em “Cala a boca” há a marca linguística da interdição do dizer. Retomamos Milner ao afirmar que “o fato de que um impossível deva dar lugar a uma proibição explícita prova que há pelo menos um lugar do qual se fale do que não se pode falar: esse lugar é a *alíngua*”. (2004, p. 52). É este, o ponto central de nossa pesquisa: o que não se pode falar em razão da censura. É uma FALA por meio do silêncio local, “costurado” pelo efeito metafórico, ou seja, o imperativo **cala a boca da bárbara** está nos dizendo que os **bárbaros** (os militares) não devem falar mais: devem, sim, ser calados, silenciados. Neste caso, o jogo estabelecido no intradiscorso Bárbara/bárbaro dá-se pela marca de gênero. No estudo do português, conforme Câmara Jr. (1979, p. 88), o gênero é uma distribuição de classes mórficas para os nomes e, do ponto de vista semântico, o masculino é uma forma geral, não marcada, ao passo que o feminino indica uma especialização qualquer. Na perspectiva discursiva, a mudança de gênero implica a mudança de classe, ou seja, observa-se em **bárbaros** a passagem de

designação para a determinação, pois junto com o nome encontramos a duplicidade de sentidos, não apenas para identificar a autoria das ações durante o período militar, mas do tipo de ação, ou seja, a violência é tanta ao ponto de caracterizar a autoria como primata, colocando-se no mesmo nível de animais que agem simplesmente por instinto, sem pensar. O resultado da análise da SD22, portanto, vem sustentado pela tensão entre a paráfrase e a polissemia, pois estamos durante o tempo todo deslocando, pela repetição, a diferença. Porém, de que chamaríamos o deslocamento de sentidos e o efeito metafórico senão de polissêmico? Vejamos a SD 23.

SD 23 Dessa minha terra

No meu corpo se escondeu

Minhas matas percorreu

Os meus rios

Os meus braços

Nos colchões de terra

Passando agora à SD23, temos o caso em que o sujeito pontua claramente sua contraidentificação com o posicionamento que ele próprio assumira na FDMPB; desse modo, revela de forma explícita a nova conjuntura. As designações **terra/corpo/matras/rios/braços/colchões de terra** apontam para uma conotação sexual de abuso e de violência. Nesta SD figura o alerta de que o relacionamento com Bárbara (leia-se bárbaro) é, na verdade, um outro, diferente daquele cantado na MPB e assumido como amoroso.

Foucault (1979) nos leva a pensar no corpo como máquina, como força de produção, de exclusão social. Uma prostituta seria uma excluída social. Na realidade, dissimula por meio da relação corpo a corpo (na relação amorosa) a relação do poder que é exercida coibindo o corpo do outro (subversivo). A próxima SD, portanto, procura trazer a emergência desse poder nas relações de Bárbara. Vejamos.

SD 24 Nas trincheiras, quantos ais, ai

Em que pântanos beber

As vazantes

As correntes

Nos colchões de ferro

Como se vê na SD24, o funcionamento da denominação **pântanos** aponta para um sentido historicamente sedimentado e, bem por isso dominante, uma vez que o enunciador da FDMPB vai justamente operar sobre esse sentido, transferindo-o para outro lugar: o lugar do suposto esquecimento daquilo que é proibido dizer. Ele pode falar de amor, mas não o faz quanto ao domínio de memória do velho. Em outros termos, ressignifica e imprime um novo sentido, com a sua marca de resistência. Há algo escuro, sujo, mórbido, nesse relacionamento com Bárbara, que nos causa asco, nojo, como as cenas de tortura – com pau-de-arara, choque elétrico, afogamentos– nas quais podiam ser ouvidos muitos **ais, ai;** gemidos de dor, não de amor. Essas foram algumas das formas de tortura utilizadas para reprimir as manifestações e obter informações sobre as atividades de grupos e pessoas ligadas à oposição durante a ditadura militar. Ainda segundo Foucault (1979), “os poderes funcionam como mecanismos que estão ao alcance de todos, que se disseminam como uma, maquinaria, estabelecendo relações de força”.

Da SD analisada selecionamos algumas designações que remetem aos pré-construídos ligados à repressão: **Nas trincheiras, quantos ais, ai, ... as correntes, .. colchões de ferro.** É interessante destacar a sigla utilizada pelo Destacamento de Operações de Informações (DOI) – “E ficou uma sigla muito interessante, porque dói” (D’ARAÚJO, 1994, p. 52) –, que mantinha aparelhos para a repressão dos subversivos, as torturas utilizadas na época da ditadura militar no Brasil¹²:

* *cadeira de dragão* – os presos sentavam-se nus numa cadeira de zinco ligada a terminais elétricos. Quando o aparelho era ligado, transmitia choques a todo o corpo;

* *telefone* – com as duas mãos em forma de concha, o torturador dava tapas ao mesmo tempo contra os dois ouvidos do preso. A técnica era tão brutal que podia romper os tímpanos do acusado e provocar surdez permanente;

* *afogamentos* – os torturadores fechavam as narinas do preso e colocavam uma mangueira ou um tubo de borracha dentro da boca do acusado para obrigá-lo a engolir água. (1994, p. 52)

¹² Disponível em: <http://mundoestranho.abril.com.br/historia/pergunta-287330.shtml>. Acesso em: 11 out. 2009.

Dessa forma, não há como os torturados não utilizarem os **ais, ai...** porque sofrem tortura física e psicológica, que aparece bem mais intensificada no recorte a seguir.

SD 25 (ele)Cala a boca

(ele)Olha o fogo

Cala a boca

Olha a relva

....

Cala a boca, Bárbara

....

Cala a boca

Olha a noite

...

Olha o frio

O discurso-outro (ele) permite-nos observar o confronto entre a voz do poder (o militar), daquele que interroga, que investiga, que tortura, e a voz do interrogado. De um lado, é possível resgatar os métodos de tortura utilizados: queimar as pessoas com pontas de cigarro aceso – **olha o fogo** – dar-lhes banhos de água gelada – **olha o frio** – levar a vítima para o porão de uma delegacia – **olha a noite** –. A presença do jogo injuntivo que se estabelece pelo reiterado uso de **olha** também permite recuperar a questão do interrogatório, da vigilância. Assim, há a necessidade de resgatar aqui uma das formulações de Pêcheux, para quem a memória é um espaço que gera sentido, um ponto de encontro entre uma realidade e uma atualidade, como podemos comprovar por meio de entrevista feita com o coronel Adyr Fiúza de Castro:

Todo interrogatório é monitorado, não só visualmente, através daquele espelho falso, como por meio de escuta dentro da sala de interrogatório, e às vezes, do lado de fora com dois, três ouvindo, monitorando e pensando. O interrogador que está dentro também recebe instruções do pessoal de fora para fazer certas perguntas, mas o preso não os vê. (D'ARAÚJO, 1994, p. 61).

Desse modo, o funcionamento do imperativo permite que o sentido mude porque, num movimento conjunto, muda o posicionamento ideológico do sujeito enunciador. Referimo-nos aqui não mais ao companheiro de Bárbara, mas ao militar, que expressa ordem, mandato, ou seja, é preciso obedecer, fazer o que é mandado para que não se pague o ônus da rebeldia. Pela equivocidade, o efeito metafórico movimentase entre as palavras e nos permite fazer leituras e entender o silêncio local, dito de outra maneira, a possibilidade de que o sentido possa sempre ser outro configura-se no espaço da contradição.

Considerações parciais

Nas páginas que discorremos em forma de análise do **Recorte 2: Bloco 2- Textos de 3 a 6**, procuramos mostrar como as temáticas censura e política governamental são exploradas nas letras de músicas de Chico Buarque. Das 17 SDs analisadas (de 9 a 25) é possível dizer que observamos a reiteração de dois sentidos que se sobrepõem nessa voz indeterminada que se dirige ao sujeito do discurso (ou dois sujeitos): um que comete a subversão social e outro que se dedica a práticas políticas (subversivas), infringindo as leis sociais vigentes da mesma forma e atacando o monopólio do poder repressor. No texto (3), observamos a correlação de forças por meio das FDs militar e policial. A FD religiosa cristã também se presentifica em nosso gesto de leitura, pois nem o maior sacrifício do mundo foi capaz de dissuadir os repressores. O funcionamento da condicional **SE** no discurso em análise apresenta-se como uma possibilidade de recuperar o discurso-outro, compondo a materialidade linguística, na qual observamos a heterogeneidade discursiva. Este discurso-outro também evidencia duas posições-sujeito: a do povo brasileiro e a do governo, as quais estabelecem um confronto entre as duas FDs (a militar e a MPB).

A política do silêncio aponta para a denúncia dos delatores por meio da negação, visto que ao negar a ação do outro, nega-se a própria ação e, por medo da represália, da coerção, diz-se o que o outro quer ouvir. No texto (4) e (5) o conceito recorrente diz respeito ao silêncio local e à censura, porque censores agem repressivamente. O **Não dever falar** prevalece, calando grupos subversivos, os inimigos do poder, dentre os quais os sujeitos ligados a Chico Buarque, conforme vimos na sequência discursiva 17 do texto 4. É preciso mencionar também a resistência presente na denominação **É fora...**, na qual o sujeito do discurso ressalta esse fora-da-lei, fora do país (exílio) e os

fora-da-regra (fora do regime autoritário) e vem ancorada na designação **boi voador**, cujos sentidos são recuperáveis pelo interdiscurso, pelos pré-construídos e memória discursiva. No texto (6) o discurso-outro por meio do enclítico (ele) representa o governo, e as designações representam elementos da repressão. A tortura física e psicológica é uma temática que se repete. Da mesma forma, o imperativo encaminha a possibilidade dos deslizamentos de sentido, passando a instaurar a contradição e a possibilidade da polissemia.

Se se observar o funcionamento do processo discursivo e do efeito metafórico em exame, ver-se-á que, de um lado, existe o retorno de um saber estabilizado (o repetível) e, de outro, a descontinuidade a desestabilizar certas filiações de sentidos, em prol das novas e totalmente distintas. Pode-se ver claramente isso nas SDs 22 e 24, por exemplo. A subseção a seguir abordará melhor o que já se adiantar até aqui.

4.3.1.2 O discurso-outro e o silêncio local

O recorte discursivo 3 será composto pelas seguintes canções do Bloco 3: (1) “Cálice”, (2) “Apesar de você”, (3) “Você vai me seguir”, (4) “Partido alto” e (5) “Deus lhe pague”. Essas canções foram selecionadas por apresentarem em suas letras temáticas referentes ao discurso político e à censura. Serão analisados nesse recorte aspectos referentes à censura e ao discurso-outro. Segundo Pêcheux,

[...] é porque há o *outro* nas sociedades e na história, correspondente a esse outro próprio ao linguageiro discursivo, que aí pode haver ligação, identificação ou transferência, isto é, existência de uma relação abrindo a possibilidade de interpretar. E é porque há essa ligação que as filiações históricas podem-se organizar em memórias, e as relações sociais em redes de significantes. (1988/2008, p. 54).

É com base nas palavras de Pêcheux que utilizaremos o discurso-outro na análise deste recorte discursivo. O fio metafórico como fio condutor desta dissertação far-se-á presente em todas as análises, visto que é pelo funcionamento no discurso que podemos evidenciar o silêncio local (a censura).

Alguns aspectos referentes à censura no regime militar brasileiro são necessários para entendermos a sua relevância em nossa dissertação. Sabemos que havia muitas maneiras de perseguir, intimidar, cercear e prejudicar a imprensa sem que o regime, que buscava tanto a legitimidade quanto o controle autoritarista, tivesse de abrir mão de um compromisso formal com a liberdade de imprensa.

Smith assinala:

Dois tipos de censura contra a imprensa foram praticados pelo regime militar no Brasil. Um foi chamado censura prévia, o outro a auto-censura. Ambos os rótulos eram enganadores. A censura prévia, exercida apenas contra um punhado de publicações, determinava que tudo o que fosse preparado por um jornal seria examinado pela polícia antes da divulgação. A auto-censura consistia nas proibições de noticiar certos fatos que eram indicados pela Polícia Federal às publicações antes de sua investigação e divulgação e até mesmo de seu conhecimento, no caso de muitos eventos noticiosos. Dessa forma, a censura prévia não intervinha num estágio tão inicial do processo quanto a autocensura, e a autocensura certamente não era autoimposta. (2000, p. 95)

Autora segue em seu relato:

Ao analisar a censura prévia é possível deixar passar o fato de que essa modalidade de censura do Estado era ilegal, secreta e rara. O processo inteiro era inconstitucional. Era esse um aspecto da peculiar dualidade resultante do caráter repressivo do regime e do concomitante desejo de legitimidade. O regime precisava de que a censura prévia fosse um segredo relativamente *público* (quer dizer, público pelo menos na esfera da imprensa) a fim de poder rechaçar eficazmente possíveis desafios de outras publicações. Por outro lado, em nome da legitimidade fundamentada no apelo às instituições e direitos formais tradicionais, o regime tinha de esconder essa violação ilegal de uma liberdade assegurada constitucionalmente. (SMITH, 2000, p. 96).

A única canção escrita em parceria com Gilberto Gil é “Cálice”, as demais são compostas por Chico Buarque. A reflexão desenvolvida nesta seção, inicialmente, busca compreender o silêncio local. As músicas “Cálice”, “Apesar de Você”, “Vence na vida quem diz”, “Partido alto” e “Deus lhe pague” integram o conjunto de músicas que foram produzidas por Chico Buarque de Holanda e Gilberto Gil) na década de 1970, período em que o Brasil estava sob o domínio do governo do general Emílio Garrastazu Médici. De acordo com Napolitano:

O regime militar brasileiro, como de resto outras ditaduras latino-americanas, concentrou-se em vigiar e controlar o espaço público, regido por uma lógica de desmobilização política da sociedade como garantia da “paz social”. Neste sentido, esses regimes poderiam ser caracterizados como autoritários, pois sua atuação voltava-se para o controle e esvaziamento político do espaço público, preservando certas formas de liberdade individual privada. (2004, p. 104).

Entre os artistas que optaram por retratar o momento político vivido por meio de produções literárias em que usavam a criatividade e a genialidade para dizer o que pensavam, por meio de uma linguagem cuidadosamente selecionada, que provocava determinados sentidos, temos Chico Buarque de Hollanda.

O autor Marcos Napolitano (2004) explica que na diversidade de gêneros de escrita da burocracia repressiva percebem-se uma certa incoerência e descompromisso com a verdade, dada a necessidade de superdimensionar qualquer atitude que pudesse ser considerada suspeita. Portanto, as táticas da produção da suspeita sobre os artistas obedeciam a uma lógica perversa, apesar da aparente improvisação e falta de critérios. As principais peças acusatórias notadas nos documentos foram as seguintes, em grau de suspeição decrescente: **a)** participação em eventos patrocinados pelo movimento estudantil; **b)** participação em eventos ligados a campanhas ou entidades da oposição civil; **c)** participação no “movimento da MPB” e nos “festivais dos anos 60”; **d)** conteúdo das obras e declarações dos artistas à imprensa (cujas matérias eram anexadas aos informes, relatórios e prontuários, como provas de acusação); **e)** ligação direta com algum “subversivo” notoriamente qualificado como tal pela “comunidade de informações”, sendo Chico Buarque de Hollanda um dos mais citados; **f)** citação do nome do artista em algum depoimento ou interrogatório de presos políticos (bastava o depoente dizer que gostava do cantor ou que suas músicas eram ouvidas nos “aparelhos” clandestinos). (NAPOLITANO, 2004, p. 105).

Esses movimentos de resistência ao regime militar, que compõem as esferas estatais e os aparelhos ideológicos de Estado (AIE), justificam o desenvolvimento de análises de letras de músicas e a inclusão de outros conceitos trabalhados na perspectiva da AD, como contradição, resistência, materialidade linguística e histórica.

A fim de observar o silêncio local e o efeito metafórico (constituído na própria contradição), trabalharemos, a seguir, com sequências recortadas das canções de Chico Buarque. Foram selecionadas sequências discursivas que vão da SD 26 até a SD 34.

Recorte discursivo 3 – Bloco 3-Texto 7

Música: “Cálice”

Gilberto Gil e Chico Buarque
1973

Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

Como beber dessa bebida amarga
Tragar a dor, engolir a labuta
Mesmo calada a boca, resta o peito
Silêncio na cidade, não se escuta
De que me vale ser filho da santa

Melhor seria ser filho da outra
Outra realidade menos morta
Tanta mentira, tanta força bruta

Como é difícil acordar calado
Se na calada da noite eu me dano
Quero lançar um grito desumano
Que é uma maneira de ser escutado
Esse silêncio todo me atordoa

Atordoado eu permaneço atento
Na arquibancada pra a qualquer momento
Ver emergir o monstro da lagoa

De muito gorda a porca já não anda
De muito usada a faca já não corta
Como é difícil, pai, abrir a porta
Essa palavra presa na garganta
Esse pileque homérico no mundo

De que adianta ter boa vontade
Mesmo calado o peito, resta a cuca
Dos bêbados do centro da cidade

Talvez o mundo não seja pequeno
Nem seja a vida um fato consumado
Quero inventar o meu próprio pecado

Quero morrer do meu próprio veneno
Quero perder de vez tua cabeça
Minha cabeça perder teu juízo
Quero cheirar fumaça de óleo diesel
Me embriagar até que alguém me esqueça.

Passemos, então, às análises:

SD 26 Pai, afasta de mim esse cálice

Vinho tinto de sangue

No poema-canção intitulado “Cálice” (leia-se “cale-se”), essa homofonia, fazendo um jogo de sentidos, permite-nos entender o silenciamento imposto pela censura. Podemos ler na estrutura da língua **Calese** ---- **calice** que é uma estratégia linguística utilizada pelo sujeito empírico para driblar a censura. As pistas do silêncio local permitem-nos observar o antagonismo que se estabelece em relação a diferentes saberes, inscritos no movimento dos intelectuais e em torno de diferentes formações ideológicas, tais como a FD religiosa cristã, bastante recorrente e muito apropriada à FD da MPB. A **SD26** permite que identifiquemos a imagem bíblica do calvário, desencadeando o sentido religioso-político, e esses saberes mascaram o silenciamento imposto pelos aparelhos repressores de Estado. A resistência **mascarada** na lembrança do conjunto de saberes da formação religiosa constrói o espaço do dizer, o mesmo dizer que foi censurado, proibido. Não diz por que é proibido dizer, mas, contraditoriamente,

passa a dizer justamente porque mobiliza pré-construídos e dizeres que pertencem ao interdiscurso, à memória de outras FDs. Portanto, ao falar da FD religiosa-cristã é retomado o tema presente na Bíblia e, por meio dessa “lembrança”, podemos ler o que não foi dito.

A designação **Cálice** num jogo de sentidos (efeito metafórico), pode ser substituída por **Médici**. Neste caso, recorrendo à norma gramatical das palavras proparoxítonas (cálice – Médici), vemos que a sílaba tônica é a antepenúltima. Notamos, portanto, que o efeito metafórico consegue **costurar** na estrutura linguística o efeito de sentido aí presente.

Trata-se do silêncio imposto pelo poder, no caso, a censura do governo Médici, que silenciava a voz do sujeito. Mas não somente a censura silenciava, pois a repressão e o silêncio atingiam a todos aqueles que ousassem falar. A música “Cálice” transformou-se em símbolo da ditadura, num dos confrontos de Chico com a repressão. No show Phono 73, realizado em São Paulo, a gravadora Phonogram desligou os microfones para impedir que Chico e Gilberto Gil cantassem a música e, logo, que a palavra **cálice** (cale-se) fosse pronunciada, o que a transformou em imagem concreta. Contudo, ao agir, para que ninguém ouvisse **cale-se**, a censura levou todos os presentes a verem o **cale-se** concretizado nos microfones calados.

A designação **vinho** remete à FD religiosa cristã do momento da celebração, em que o vinho é transformado no sangue de Cristo. Em nossa análise, **sangue** mascara os censores, **o sangue dos torturados políticos**; ao mesmo tempo, lembra por meio do efeito metafórico aos “outros” (os intelectuais), este sangue derramado. A designação **vinho tinto de sangue** refere-se ao sangue que foi derramado por aqueles que foram violentados, agredidos, o sangue dos inocentes. Podemos ler também como a cena do calvário, com a dor, o sofrimento, a violência física e humilhação que Cristo suportou para salvar os inocentes.

Sabemos que o contraponto do silêncio é a voz, essa voz esmagada, abafada, estrangulada, oprimida, reprimida pelo **cale-se**; é uma imposição do silêncio à força, obrigando a se calar, e que produz o efeito de sentido de um protesto, um grito; demonstra o momento de aguentar calado, **silenciado**, a situação de repressão. Esse poder dominador toma conta da pessoa, paralisa-a e domina-a. Não deixa de ser uma violência sobre o corpo do sujeito do discurso e sobre o corpo da língua que é a sua voz. Tem-se aí o efeito do silêncio acontecendo além das palavras e além do fato de falar ou não falar.

Diante do que foi analisado aqui, impõe-se reconhecer o processo discursivo polissêmico como uma necessidade à resistência, pois, mesmo situado no confronto entre o que podia e devia ser dito, o sujeito procura resistir e dizer aquilo que está proibido dizer. Joga-se, pois, com o enunciável o proibido, próprio da identidade polêmica, dos embates do sujeito com a ideologia no instante que tais embates põem em jogo a fronteira do enunciável e do não enunciável dentro de uma FD. Passemos à SD 27, que faz retomar, de certa forma, algo dito na SD26.

SD 27 Tragar a dor, engolir a labuta

Mesmo calada a boca, resta o peito

Mesmo calado o peito, resta

a cuca.

Tanto a SD 27 quanto a SD 28 (logo mais abaixo) concorrem, em seu conjunto, para a formulação de um repetível em torno do sacrifício, da doação, remetendo-nos novamente a uma FD religiosa cristã, como a entrega, o amor total de Cristo pela humanidade. Subentende-se que dar a outra face não quer dizer dar o rosto para bater. As designações **dor e labuta** podem ser pistas linguísticas para afirmarmos que Cristo não falava da face física, da agressão física que compromete a preservação da vida, mas da face psíquica. Dar a outra face, na realidade, não é um sinal de fraqueza, mas de força e segurança, só na medida em que uma pessoa forte é capaz de dar a outra face; só uma pessoa segura dos seus próprios valores é capaz de elogiar o seu agressor. Quem dá a outra face não se esconde nem se intimida, mas enfrenta o outro com grandeza e segurança.

Uma função importante da dimensão da memória é o esquecimento. Na cultura brasileira há uma demanda por gestos de recuperação e conservação da memória que visa a responder a urgentes necessidades sociais e históricas. Para usar as palavras de Pêcheux, essas problematizações aparecem sob duas formas: o lamento pelo acontecimento que não chega a se inscrever e a procura pelo acontecimento que, absorvido na memória, resta como se não tivesse acontecido. Pelo viés psicanalítico, podemos dizer que “sem o esquecer torna-se impossível o acesso à memória como virtualidade do dizer, conseqüentemente fica impossível o sujeito e seu discurso. Entre o esquecer e o lembrar incide uma memória absoluta que denuncia”. (SOUZA, 2000, p. 100-101).

Com o terror de Estado desencadeado pelo AI-5, enfrentar a ditadura militar tornava-se ainda mais difícil. Nesse contexto, desenvolveram-se as Comunidades Eclesiais de Base (CEB), pequenos grupos de pessoas ligadas à Igreja Católica que discutiam a religião e a realidade local. Assim, a Igreja retomou seu papel de refúgio para os perseguidos. Oficialmente, havia apoiado o golpe de 1964, mas não conseguiu calar-se diante das atrocidades cometidas pela repressão, que atingiram o próprio clero, pois houve padres torturados e assassinados.

Em *A arte de calar*, o Abade Dinouart, lemos que “só se deve deixar de calar quando se tem algo a dizer que valha mais do que o silêncio”. O autor continua sua explicação:

A superioridade do silêncio sobre a palavra, na conduta ordinária da vida, funda-se assim, num ideal de auto-conservação que extrai seus recursos da imobilidade e que vê na palavra um risco. Se o tratado tem uma grande preocupação em separar silêncio e palavra, em marcar que um não pode substituir o outro, e em inverter a hierarquia de valores que atribui tanto prestígio ao verbo, é porque há na palavra o perigo de uma *desposseção de si*: O homem nunca é tão dono de si mesmo quanto no silêncio: fora dele, parece derramar-se, por assim dizer para fora de si e dissipar-se pelo discurso; de modo que ele pertence menos a si mesmo do que aos outros. (2001, XX).

Nessas palavras e com referência ao nosso *corpus*, percebemos que até a Igreja, que no princípio era considerada **amiga da ditadura**, a certa altura passou a posicionar-se contra ela. Por isso se justifica que nas canções a FD religiosa cristã seja bastante recorrente.

No gesto de interpretação da AD, o efeito metafórico perpassa na designação **Mesmo calada a boca**, que remete à censura propriamente dita, ao silêncio imposto, ao aguentar calado uma situação de repressão. Remete a que, mesmo que à boca não seja permitido falar, os sentimentos que estão guardados no peito não foram calados, embora, o silêncio imposto não permita que sejam expressos, verbalizados. Denota-se, pois, a resistência aos censores. Podemos dizer de um silêncio por opção, como se o sujeito discursivo **optasse** por não falar. Nesse movimento observamos uma correlação de forças entre a FD musical e a FD política, com o sujeito do discurso ocupando uma posição sujeito de espectador passivo da batalha pelo poder. E o corpo que tudo vê (olhos), mas não pode falar (boca), está paralisado (coração), anestesiado (corpo e consciência) pela censura e opressão.

Tragar /a labuta reporta ao fato de ter de esconder a dor, o sentimento de insatisfação, o represamento das emoções, o que acarreta sofrimento, uma espécie de sufoco. Podemos depreender a expressão também como **engolir o trabalho**, fazer as coisas sem ser remunerado corretamente, ou justamente; é a exploração, a sujeição em nome da sobrevivência. Esse **tragar** é a arte de silenciar e que, contraditoriamente, nos revela o outro lado, o da imposição do silêncio.

Nas palavras de Orlandi, (1995, p. 36), “o homem exerce seu controle e sua disciplina, fazendo o silêncio falar ou, ao contrário, supondo poder calar o sujeito”. O silêncio local, ainda na formulação de Orlandi, é a censura, ou seja, aquilo que é proibido dizer em determinada conjuntura. A censura estabelece um jogo de relações de força pelo qual configura, de forma localizada, o que do dizível não deve (não pode) ser dito quando o sujeito fala. Não se pode dizer o que foi proibido (o dizer devido), ou seja, não se pode dizer o que se pode dizer ou o que se quer dizer. O sujeito do discurso aí atua como um articulador entre a voz silenciada do povo e o grito desumano (que foi censurado) do governo, contudo deixa sua mensagem, seu grito de protesto. O silêncio, portanto, é significativo.

O efeito de sentido que se traduz é que nada mais restará a não ser a *cuca* (a consciência) sobre o que está ocorrendo. Aqui, com o sentimento, metaforicamente, no peito calado, resta à cabeça, significando a consciência e o discernimento, lutar e se conscientizar. Portanto, o sujeito empírico faz do “silêncio um espaço de controle e de cálculo. Exerce a arte de calar para cativar o outro, apoderar-se dele e dominá-lo”. É preciso, assim, fazer calar a linguagem, porém, inversamente, é preciso “fazer falar o silêncio”. Fazê-lo falar é, em primeiro lugar, reconhecer suas diferentes espécies pelos sinais que as distinguem, como numa história natural do silêncio, que fosse de fato a das ocasiões, das circunstâncias e das condutas em que o silêncio se impõe na vida social. (DINOUART, 2001, p. XXIV).

SD 28 De que me vale ser filho da santa

Melhor seria ser filho da outra

Conforme podemos ler na SD 28, segundo a concepção ortodoxa, o pecado é eterno e nos foi dado, ou seja, o homem traz o pecado em si e o traz desde o princípio. Novamente o religioso vem encobrir o que a censura não pode e nem deve enxergar, ou

o que não se quer que apareça. Freud refere que o simbolismo dos sonhos não pertence propriamente ao sonho, mas às representações inconscientes do povo, surgindo numa forma mais perfeita nos mitos, nas lendas e ditos espirituosos. Aqui, o pecado, na perspectiva da AD, é posicionar-se contra o governo.

Ocorre um deslizamento de sentido na rede discursiva, porque essas sequências poderiam se referir à pátria (santa), fazendo uma referência à pátria-mãe, e a **outra**, à revolta de Chico por não ser aceito em seu país (exílio). Antes ser filho-da-puta (velado, o não-dito), que aqui é visto como um processo para driblar a censura (o furo, o equívoco), do que dessa pátria como madrastra. A inter-relação entre pátria e mãe se faz quando indica a opressão, o sofrimento. Poderíamos inferir também que a santa é a mãe de Jesus, e o crucificado, a outra.

A censura intervinha nas questões morais e nos costumes. Os estudantes, por exemplo, eram obrigados a ter aulas de educação moral e cívica e fomentou-se o patriotismo ufanista traduzido pela frase **Brasil: ame-o ou deixe-o**. A todos aqueles que eram contrários ao regime restavam o exílio, a clandestinidade, a luta armada e o silêncio. Assim, qualquer atuação política tornara-se perigosa no país, visto que os militares passaram a exercer uma vigilância total sobre todos os setores da vida nacional. Porém, de que chamaríamos essa vigilância senão de perseguição? Vejamos a SD 29.

SD 29 Outra realidade menos morta

Tanta mentira, tanta força bruta

Segundo os fundamentos de uma teoria materialista do discurso, proposta por Pêcheux (1996), que nos diz que tudo é determinado historicamente, a ideologia também sofre transformação através do tempo, de modo que as manifestações de sua operação se modificam. Assim, ao deslocar a concepção marxista de ideologia como ocultação para o âmbito do discurso, Michel Pêcheux diz que o ideológico se manifesta como um efeito de evidência do sujeito e do sentido. Este trabalho da ideologia só é possível a partir do silêncio, pois é dando a impressão da existência de um sentido literal, ou único – ou seja, pelo efeito de apagamento não só de outros sentidos, mas também das próprias condições de produção do sentido – que a ideologia faz seu trabalho; sem o silêncio isso não seria possível.

No caso da SD 29, é possível observar que essa outra realidade, menos morta, seria uma realidade sem opressão, sem a “mão de ferro da ditadura”, que se tornou portadora de mentiras, como, por exemplo, o “milagre brasileiro”, um milagre econômico que não existia para a maioria excluída, conduzida pela **força bruta** da opressão. A análise dos diferentes posicionamentos assumidos pelos sujeitos viabiliza alcançar o funcionamento da heterogênea forma-sujeito de cada uma das formações discursivas em questão (a saber, as FDs: MPB e militar, respectivamente). Neste caso (mas também nas demais SDs recortadas do texto 7), estamos diante dos processos polissêmicos, que permitem à mesma forma material significar, na FDMPB, algo daquilo que significa na FD militar e na FD religiosa. Vejamos a SD 30.

SD 30 Como é difícil acordar calado

Se na calada da noite eu me dano

Quero lançar um grito desumano

Que é uma maneira de ser escutado

Podemos perceber por meio da SD 30 que a sequência **calada da noite e grito desumano** remonta às sessões de tortura a que eram submetidos os presos políticos. Era na calada da noite que o Exército prendia pessoas suspeitas de não serem favoráveis ao regime instalado, de fato, cumprindo as ordens do governo, os policiais entravam nas casas e prendiam as pessoas sem que estas ao menos soubessem o porquê da prisão. Relaciona-se, também, com o calar do homem, com o calar da noite. O autor reforça o peso da censura, no entanto deixa clara a certeza da resistência: **Quero lançar um grito desumano /Que é uma maneira de ser escutado**. Além disso, o regime tinha bastante força para sufocar as organizações clandestinas.

SD 31 Esse silêncio todo me atordoa

Atordoad eu permaneço atento

Na arquibancada pra a qualquer momento

Ver emergir o monstro da lagoa

A análise da SD 31 **permaneço atento** movimentada a ideia do sobressalto, de estar sempre com medo, preocupado em ser apanhado pelos censores, o que nos possibilita observar os pré-construídos da FD militar, como violência, tortura e traição, por exemplo. Ser sobressaltado pelo **monstro da lagoa** permite abordar os deslocamentos de sentido, pelos quais um determinado enunciado, uma vez ressignificado, torna-se outro sem deixar de ser, formalmente, o mesmo.

Referimo-nos novamente ao silêncio local, considerando-o como um meio de tortura, de atordoamento porém, mesmo o sujeito estando atordoado, mesmo como espectador, **na arquibancada** (a recorrência ou insistência aos efeitos malignos da censura e interdição dos aparelhos repressores de Estado, como jurídico, policial, imprensa autorizada, etc.), ele permanece vigilante. Nesse caso, há o atravessamento dos saberes da formação discursiva (FD) dos espetáculos do império romano, em que o sujeito do discurso ocupa o lugar de espectador inconformado, por não poder atuar efetivamente como protagonista, mas mesmo assim continua atento, pois sabe que a qualquer momento poderá ser surpreendido por uma nova traição .

Os saberes da FD militar evidenciam as ações da polícia, dos militares, na calada da noite, os quais sorrateiramente faziam prisioneiros os cidadãos que não eram favoráveis ao sistema imposto. Este espectador não desiste e aguarda consciente o surgimento do **monstro da lagoa**, designação que nos remete ao filme *O monstro da Lagoa Negra*. A história filmica passa-se na Amazônia, o imenso pulmão verde palco de civilizações perdidas, de mundos ocultos, animais pré-históricos, etc, onde um cientista, Carl Maia (Antonio Moreno), que procura na região fósseis antigos, encontra a pata de uma criatura desconhecida. Resolve, então, organizar uma pequena expedição e parte a bordo do barco “Rita” à procura de outros vestígios e esqueletos. Então, viaja até um local chamado de Lagoa Negra, em razão de suas águas escuras, onde acaba encontrando uma estranha criatura viva, um ser anfíbio muito parecido com o homem, considerada a maior descoberta de todos os tempos. O monstro passa a ser caçado pelos humanos, que querem capturá-lo com vida; porém, após vários confrontos com o ser parte da expedição morre. As ótimas sequências aquáticas envolvendo as lutas entre os pesquisadores e o monstro anfíbio, interpretado por Bem Chapman, são o ponto mais alto do filme.

De acordo com uma visão psicanalista, podemos sugerir que esse monstro (a censura) que surge das águas profundas (inconsciente) emerge para assombrar e destruir os que se confrontarem com ele. É como se já fizesse parte do inconsciente coletivo

dessa comunidade que este monstro pode aparecer a qualquer momento, sem um aviso prévio, e nos surpreender. Em uma entrevista Chico descreve esse monstro:

Você pensa que a censura é uma anomalia, uma coisa provisória. Eu acho que para o jovem compositor, a censura é um monstro natural, que existe, que sempre existiu, que não adianta combater. E que está aí. Então ele cria a autocensura¹³.

Como o país vivia sob o domínio do terror e o império da censura, muitos recursos linguísticos passaram a ser usados para burlar o controle dos censores. Por outro lado, aqueles que não se valiam da arte como instrumento de contestação, eram policiados pelas patrulhas ideológicas de esquerda. Continuemos a discussão sobre os efeitos das censuras e das torturas na SD 32.

SD 32 Como beber dessa bebida amarga

Esse pileque homérico no mundo

Me embriagar até que alguém me esqueça.

Na análise do nosso corpus, o que retorna no discurso de Buarque sobre a ação dos militares é a questão da censura, da tortura, da violência. Conforme podemos depreender na SD 32, somente de consciência anestesiada se poderia aceitar a censura imposta. Na designação bebida amarga confunde-se o vinho (sangue de Cristo) com o sabor do fel, os quais, associados, agem como anestésicos (do corpo e da consciência) para reduzir o sofrimento do povo. É uma marca do silêncio imposto e, ao mesmo tempo, de resistência.

O compositor constrói a imagem de um ser associado ao estado de embriaguês, que não tem discernimento entre o certo e o errado, nem tem controle da realidade. Segundo o próprio autor, a repressão era tanta que apenas na cabeça de um ébrio haveria a possibilidade de se pensar em (com) liberdade; só aí haveria a esperança de que a vida talvez não fosse um fato consumado. Ainda menciona a impressão de que o mundo inteiro está vivendo um pileque homérico do mundo, isto é, bebendo até que alguém o esqueça. Esse alguém remete à censura, à repressão, na figura do presidente Médici.

Segundo Orlandi (1995, p. 81),

¹³ Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br>>

a situação típica da censura traduz exatamente esta asfixia: ela é a interdição manifesta da circulação do sujeito, pela decisão de um poder de palavra fortemente regulado. No autoritarismo, não há reversibilidade possível no discurso, isto é, o sujeito não pode ocupar diferentes posições: ele só pode ocupar o “lugar” que lhe é destinado, para produzir os sentidos que não lhe são proibidos.

A censura age como anestésico da consciência do sujeito do discurso.

SD 33 Quero inventar o meu próprio pecado

Quero morrer do meu próprio veneno

O que podemos perceber na SD acima é que, no combate à repressão, à ditadura, o discurso de Buarque desidentifica-se em relação aos saberes da formação discursiva militar, o que caracteriza uma prática política que rejeita o Estado, o governo, e se mostra contrária à ditadura e, sobretudo, às ações e métodos autoritários. Portanto, em contraste com os valores e formas de vida impostos pelos militares, o compositor apresenta os seus conceitos morais – **quero inventar o meu próprio pecado** –, ou seja, ele não quer mais se sujeitar ao juízo de valor do governo, que determina o que é certo e o que é errado. Além disso, quer decidir a forma de sua morte negando-se a morrer pelo veneno dos militares, ou seja, quer ter seu próprio juízo. É lógico que esse querer vem do inconsciente, transparecendo aí a ideologia dominante. Sabemos que “a ideologia é constitutivamente inconsciente dela mesma”. (ECKERT-HOFF, 2008, p. 127).

SD 34 Quero perder de vez tua cabeça

Minha cabeça perder teu juízo

Quero cheirar fumaça de óleo diesel

De muito gorda a porca já não anda

Observamos na SD 34 uma situação de sujeição, por **não poder dizer** alguma coisa, mas, ao mesmo tempo, querer ir contra essa **tua cabeça** (o governo). No linguístico ocorre um deslizamento de sentido, como, por exemplo, na designação **Quero cheirar fumaça de óleo diesel**, em que se evoca a morte do militante de esquerda Stuart Angel no pátio de um quartel no RJ, cujo rosto ficou impressado no cano de escapamento de um jipe.

De muito gorda a porca já não anda é passível de ser interpretado como referência à obesidade de um dos mais notórios ministros da ditadura¹⁴. O sujeito do discurso deseja manter sua capacidade de raciocinar, de pensar e agir diante das situações, de manter o seu livre-arbítrio, e não quer mais se sujeitar ao juízo de valor do governo, que determina o que é certo e o que é errado.

No caso do autor, a repressão esmaga a voz, destituindo o indivíduo de tudo, impondo-lhe a perda total de sua autonomia. Porém, ele quer correr o risco de ser reprimido pela sua expressão, ou seja, não importam as consequências, quer mostrar seu posicionamento, sua insatisfação. Em outras palavras, o autor não está de acordo com a ideologia dominante e, pelo silenciamento, deixa transparecer seu posicionamento político e ideológico.

Na sequência de nossas análises, o texto 8 do recorte discursivo 3, o bloco de sequências discursivas que selecionamos perfaz um total de sete, que vão da SD 35 à SD 41.

¹⁴ Disponível em: www.jornaldapraça.com.br/olunistas/cotidiano/345-edi-266.html. Acesso em: 16 jan. 09.

Recorte Discursivo 3 - Bloco 3- Texto 8

Apesar de você

Chico Buarque 1970

Hoje você é quem manda
 Falou, ta falado
 Não tem discussão
 A minha gente hoje anda
 Falando de lado
 E olhando pro chão, viu
 Você que inventou esse estado
 E inventou de inventar
 Toda a escuridão
 Você que inventou o pecado
 Esqueceu-se de inventar
 O perdão

Apesar de você
 Amanhã há de ser
 Outro dia
 Eu pergunto a você
 Onde vai se esconder
 Da enorme euforia
 Como vai proibir
 Quando o galo insistir
 Em cantar
 Água nova brotando
 E a gente se amando
 Sem parar

Quando chegar o momento
 Esse meu sofrimento
 Vou cobrar com juro, juro
 Todo esse amor reprimido
 Esse grito contido
 Este samba no escuro
 Você que inventou a tristeza
 Ora, tenha a fineza

De desinventar

Você vai pagar e é dobrado

Cada lágrima roladaNesse meu penar

Apesar de você
 Amanhã há de ser
 Outro dia
 Inda pago pra ver
 O jardim florescer
 Qual você não queria
 Você vai se amargar
 Vendo o dia raiar
 Sem lhe pedir licença
 E eu vou morrer de rir
 Que esse dia há de vir
 Antes do que você pensa

Apesar de você
 Amanhã há de ser
 Outro dia
 Você vai ter que ver
 A manhã renascer
 E esbanjar poesia
 Como vai se explicar
 Vendo o céu clarear
 De repente, impunemente
 Como vai abafar
 Nosso coro a cantar
 Na sua frente

Apesar de você
 Amanhã há de ser
 Outro dia
 Você vai se dar mal
 Etc. e tal.

Para Pêcheux, a formação discursiva é o lugar específico da constituição dos sentidos e da identificação do sujeito, já que é a manifestação no discurso, da materialidade ideológica. Na AD a noção de FD representa um lugar central de articulação entre língua, memória e discurso. Portanto, para que uma sequência discursiva seja dotada de sentido, deve pertencer, necessariamente, a uma FD, o que explica também o fato de que uma mesma sequência pode produzir diferentes efeitos de sentido, conforme a FD em que se inscreve.

Cabe ressaltar que as condições de produção, na AD, alcançam também as questões ligadas à natureza da teoria psicanalítica da subjetividade, que é imprescindível na análise da discursividade. É por essa razão que o Real, sendo o espaço próprio da

movência do sujeito e do sentido, é também o espaço por excelência de transgressão da linguagem e de resistência à ideologia.

Analisaremos, portanto, as sequências discursivas que fazem parte desta canção:

SD 35 Hoje você é quem manda

Não tem discussão

Como vai proibir

Na SD 35, os enunciados **é quem manda/ não tem discussão/ proibir** são pistas linguísticas que nos permitem analisar o discurso autoritário tanto em atos discursivos declarativos como em operações de negação. A negativa assume o tom da obediência – **não tem discussão**– que significa um ter de obedecer; é, pois, no funcionamento da negação que vamos encontrar também vestígios do silêncio local, marcas da interdição do dizer. Apresenta um efeito de ameaça àqueles que discordam e pensam em resistir ao poder instituído. Essa negação implica a **cassação** discursiva dos direitos do cidadão e equivale ao **Brasil: ame-o ou deixe-o** do período Médici, de acordo com Indursky. (2000, p. 97).

Podemos afirmar também que, ao negar, o sujeito está afirmando, está emitindo uma voz afirmativa que ecoa vinda do interdiscurso. A negação revela, embora tente disfarçar, o que é e não é dito ao mesmo tempo, ou seja, a questão da autoridade, da repressão imposta naquele período. A negação “constitui um modo de tomar conhecimento do que está reprimido; com efeito, já é uma suspensão da repressão, embora não, naturalmente, uma aceitação do que está reprimido”. (FREUD, 1925, p. 296), ou seja, o sujeito expressa uma resistência regida pela censura, enunciando uma verdade reprimida. São diferentes vozes que expõem o conflito e a contradição, inerentes à constituição do discurso e do sujeito. Esse dizer marcado pela negação reafirma a ausência do desejado (do reprimido): a falta de liberdade (física e psíquica). A negação marca a materialização de um movimento contraditório de identificação entre o ser e o não ser, entre o fazer e o não fazer. A marca linguístico-discursiva da negação leva-nos a verificar que ocorre mudança no que foi dito, a qual fica evidenciada pela heterogeneidade da linguagem. Coracini nos diz:

Se aceitarmos, pois, a heterogeneidade como constitutiva do sujeito, perpassado pelo inconsciente, fica mais fácil perceber que todo e qualquer dizer resvala sentidos inesperados ou até indesejados, conflitos e contradições, desejos recalcados, faltas que, preenchidas, gerarão sempre outras faltas. (2000, p. 10).

A falta nunca poderá ser preenchida porque surge do inconsciente, e é por meio dessa falta, que nos é constitutiva, que podemos nos manter equilibrados mentalmente; do contrário, **enlouqueceríamos** ao tentar explicar o que não pode/ou não deve ser explicado. Na SD 35 podemos resgatar por meio do fio metafórico o que foi silenciado na época da ditadura militar: o **grito contido, lágrima rolada e penar** reforçam nossa análise das torturas pelas quais passavam os **inimigos** do poder.

SD 36 Esse meu sofrimento

Todo esse amor reprimido

Esse grito contido

Cada lágrima rolada

Nesse meu penar

Sufrimento, amor reprimido, grito contido, lágrima rolada, penar são designações que apontam para o sofrimento do sujeito do discurso, que, não podendo falar, tem de silenciar seu sofrimento. Pêcheux, no texto “Delimitações, inversões, deslocamentos” (p. 17), chama a atenção para o papel do porta-voz, aquele que “determina esta conversão do olhar pela qual o invisível do acontecimento se deixa enfim ser visto: o porta-voz se expõe ao olhar do poder que ele afronta, falando em nome daqueles que ele representa, e sob o seu olhar [...]”. O sujeito do discurso, então, representa esse porta-voz que, por meio das letras de suas canções, age como um interlocutor para o afeto; aquele que sofre e sente junto com o povo brasileiro os abusos do poder. No caso da SD 36, o sujeito do discurso fala de si para falar do outro (do militar, mas também dos que, como ele, sofrem por serem governados por militares). Avançando as análises, vemos que a SD 37, a seguir, aborda o outro inscrito em uma FD antagônica. Vejamos.

SD 37 Apesar de vocêVocê que inventou esse estadoToda a escuridãoVocê que inventou o pecadoVocê que inventou a tristeza

Observamos no funcionamento do demonstrativo **quem inventou esse estado**, que o **esse** no lugar de **este**, indica distanciamentos entre um e outro. Ainda observamos certa tentativa de driblar a censura e encobrir aquilo que mais se busca tornar visível: o que foi silenciado, que é o momento de silêncio e de interdição, mas também estado (país) falso (“milagre econômico” de “falsa liberdade”, etc.), que resgatamos pelo fio do interdiscurso e fica marcado no intradiscurso. O estado com minúscula visa driblar os censores, já que poderia ser este Estado Regime militar, inventado com o golpe, mas que queria ser entendido como revolução.

Chico, ao ser questionado sobre quem seria o **você**, declara “que era o tudo, era o sistema. Não era falando de um general, mas de uma generalidade, era mais amplo”¹⁵.

Observamos que o funcionamento do pronome **você**, na letra desta canção permite observar como o outro passa a ser falado pelo sujeito da FD MPB, que se refere ao governo ou a uma generalidade, nas próprias palavras do autor. Assim, sempre que falamos de nós mesmos, falamos também do Outro que nos habita – alteridade constitutiva; ao falarmos do outro (governo), é de nós mesmos que falamos, uma vez que, mesmo sem percebermos, sempre e inevitavelmente escapam fagulhas do sujeito cindido. Afirmamos, com Authier-Revuz (1982), que “o sujeito é clivado, dividido pelo inconsciente, vivendo sua autonomia de seus discursos”. Como o sujeito é cindido (por assumir várias posições no discurso) e clivado (por ser fragmentado, uma vez que o inconsciente o constitui), seu discurso é constitutivamente heterogêneo. No caso específico do **você**, pode ser lido como algoz e igualado ao diabo, que é o responsável pelo pecado, o militar, ou seja, esses elementos da FD religiosa atravessam a FD da MPB.

Logo, no *corpus* em análise, **VOCÊ** é o enunciado-outro, que, por meio de operações linguísticas de transformação, permite vislumbrar o pré-construído que está nivelado na formulação em análise. A operação de identificação discursiva do discurso-

¹⁵ O depoimento de Chico Buarque encontra-se no DVD *Vai passar*, editado em 2001.

outro complementa-se, assim, pela mobilização da categoria de *memória discursiva*, a qual permite relacionar o que é dito na sequência discursiva com o dizer de outros discursos. (INDURSKY, 2000, p. 49).

Apesar de remete àqueles que não concordam com o Estado, àqueles que não abdicam de seus direitos, desacatando a autoridade do Estado; são os que desafiam o poder e que, não podendo discordar, são silenciados. **Escuridão, pecado, tristeza** são designações que remetem à ditadura.

SD 38 Minha gente hoje anda

Falando de lado

E olhando pro chão, viu

Minha gente autoriza o sujeito da FD MPB a falar em lugar do povo brasileiro, que sofreu as violências da ditadura, que teve de se submeter ao que lhe era imposto. **De lado** possibilita observar a costura realizada no fio do discurso pelo efeito metafórico, ou seja, as ressalvas, os medos são efeitos de ações de violência durante a ditadura dos governos militares; logo, **de lado** não se restringe a modalizar o modo como o povo fala, e sim que está proibido de falar. **Olhando pro chão** significa submissão, proibição e interdição, sob o pretexto de não despertar suspeitas. **Viu**, apesar de ser um verbo, funciona como um vocativo, uma vez que busca estabelecer interlocução com o outro, chamando a atenção do governo para a situação criada e sustentada por ele mesmo. Aqui, pode-se dizer que se está produzindo um discurso sobre o povo (outro). Por meio de **minha gente** é construída a imagem de um povo desconfiado, submisso, deprimido e oprimido, o que reforça o caráter do discurso autoritário, antes citado. Em realidade, não se trata de um discurso do povo, mas de um discurso construído pelo sujeito do discurso **sobre** o povo e a ele atribuído. Não é a voz do povo, porque foi silenciada; é o sujeito do discurso que ocupa posição de porta-voz desse discurso. De um lado, coloca a imagem do opressor (agressor); de outro, a imagem do oprimido (vítima).

SD 39 Amanhã há de ser

Outro dia

Observamos na SD 39 a atualização da memória discursiva do enunciado **Brasil, o país do futuro**, amplamente divulgado pela ditadura militar. Temos aí novamente o

desgaste das palavras produzido pela banalização da linguagem, no caso, o da esperança no futuro, *slogan* utilizado pela mesma ditadura que reprimiu, prendeu, torturou e matou os que tentavam efetivamente lutar contra a situação de miséria de grande parte da população, que não via qualquer futuro. Por isso, **O amanhã, há de ser, outro dia** traz consigo o silêncio, tornando possível observar o deslizamento dos sentidos. A partir de uma memória discursiva mobiliza-se um discurso já gasto pela inexistência de políticas governamentais que permitissem vislumbrar uma garantia de futuro. A modalidade temporal, neste caso, funciona mais como protesto que aposta em futuro.

SD 40 Vou cobrar com juro, juro

Você vai se amargar

Você vai pagar e é dobrado

E eu vou morrer de rir

Inda pago pra ver

Como vai se explicar

Nessas sequências discursivas estão presentes a indignação e a cobrança por todos os momentos perdidos, pelo amor reprimido, pelo sofrimento. Percebemos a presença do desabafo do sujeito do discurso, sua revolta contra a própria impotência para fazer alguma coisa em defesa do povo oprimido e alienado. No mesmo ano em que a seleção brasileira conquistava o tricampeonato mundial, as torturas e desaparecimentos de pessoas contrárias ao regime do general Médici eram constantes. O embate era constante. Então, o sujeito do discurso questiona **como ele (o governo) vai se explicar**. O outro 1 (o povo brasileiro) faz até uma ameaça para aquele você (outro 2): **Você vai pagar e é dobrado**. O uso da nomenclatura **juros, juro** sugere uma vingança por parte do sujeito do discurso, visto que tudo será cobrado com juros, com acréscimos.

SD 41 Você vai ter que ver

A manhã renascer

Como vai se explicar

Vendo o céu clarear

De repente, impunemente

Há uma luta constante entre o sujeito do discurso e o poder. Pela letra, que sugere uma mudança nos acontecimentos, no presente (incluindo-se aí o próprio Chico) todos estão dominados, e submetidos, mas no futuro (A manhã renascer), se tudo ocorrer de acordo com as esperanças do povo, quem estará por baixo, sofrendo, será o poder. Um quer massacrar o outro, num confronto de forças. O sujeito do discurso mostra também que a vitória do povo nessa luta só trará felicidade, o renascimento da manhã.

Ao mesmo tempo, há a (in)certeza sobre se haverá essa vingança. A ditadura terá um fim? Os culpados serão punidos? Ou, mais uma vez, sairão impunes? A justiça não ocorrerá de novo?

Na sequência da análise das canções selecionamos a música “Você tem que me seguir”, que faz parte do Bloco 3 do recorte discursivo 3, texto 9, e reforça a questão da heterogeneidade. Percebemos nesta canção um diálogo entre o sujeito do discurso, representado pelo povo brasileiro (discurso-outro 1), e o governo (discurso-outro2). Três sequências discursivas foram selecionadas (SD 42 a SD 44) por apresentarem uma recorrência do **Você**, identificado como sendo a voz do discurso-outro 1 (o governo), bem como sequências discursivas que se referem à voz do discurso-outro 2 (o povo brasileiro). Tais sequências discursivas foram desmembradas em blocos. Examinemo-las:

Recorte discursivo 3 – Bloco 3 - Texto 9

Você vai me seguir
Chico Buarque e Ruy Guerra
1972- 1973

Você vai me seguir
Aonde quer que eu vá
Você vai me servir
Você vai se curvar
Você vai resistir
Mas vai se acostumar
Você vai me agredir
Você vai me adorar
Você vai me sorrir

Você vai se enfeitar
E vem me seduzir
Me possuir, me infernizar
Você vai me trair
Você vem me beijar
Você vai me cegar
E eu vou consentir
Você vai conseguir
Enfim, me apunhalar
Você vai me velar
Chorar, vai me cobrir
E me ninar

Deparamo-nos novamente com a repetição de uma mesma estrutura, que aponta uma regularidade e não é uma paráfrase, mas o efeito metafórico que se movimenta evidenciando o silêncio local (a censura). Recortamos sequências discursivas em que aparece o **Você**.

- SD 42** (1) “Você (o governo) vai me seguir”
 (2) “Você(o governo) vai me agredir”
 (3) “Você (o governo) vai me cegar”
 (4) “Você vai resistir”
 (5) “Você vai me trair”
 (6) “Você (o governo) vai conseguir”
 (7) “Você (o governo) vai me adorar”
 (8) “Você (o governo) vai me sorrir”
 (9) “E vem me seduzir (o governo)”
 (10) “Vai se acostumar”
 (11) ”Vai se enfeitar”

Observemos o desdobramento da SD 42 em que é possível substituir o **Você** por governo, evidenciando o discurso-outro 1. Nas sequências (1, 2, 3, 6, 7, 8, 9) lemos, por meio do efeito metafórico, o seguinte:

- a) O primeiro grupo de SDs refere-se à recorrência no uso da designação **Você**, que identificamos como sendo o governo.

Observamos também que essas sequências, ao apresentarem marcas linguísticas como **seguir, resistir, me agredir, me trair, me cegar e conseguir**, fornecem-nos pistas de que se trata de um discurso em que o sujeito representa o discurso-outro 1 (governo) falando para o discurso-outro 2 (povo brasileiro). Os saberes da FD militar estão em evidência em todas as sequências discursivas, e cujas pistas observamos em **Você vai me seguir (1) Você vai me agredir(2) Você vai me cegar(3)**. O **agredir** retoma a FD da tortura a que foram submetidos os presos políticos. Ainda, as formas verbais no infinitivo **seguir/agredir/cegar** retomam a FD da censura, a censura velada, como a faixa nos olhos da justiça, do direito, e também pela forma direta e coercitiva como são empregadas nas sequências. O **cegar** retoma o beijo de Judas ao trair Jesus, que representou uma punhalada, evidenciando a FD religiosa. Existe, em realidade, uma batalha entre várias FDs: militar, religiosa, jurídica, etc.

- b) O segundo grupo de SDs recortadas do texto 9 Bloco 3 do recorte 3 é a voz do outro como porta-voz do povo brasileiro. A seguir examinamos o

funcionamento das diferentes marcas linguísticas de cada uma das sequências discursivas.

SD 43 (1') "Você vai me adorar"

(2') "Você vai me sorrir"

(3') "E vem me seduzir"

O segundo grupo de SDs recortadas no texto refere-se ao discurso-outro 2, que remete, portanto, ao povo brasileiro. Nestas seqüências, apesar de a marca linguística **Você** sugerir o mesmo discurso-outro 1, percebemos, pelo deslizamento de sentidos, que se refere ao discurso-outro 2 (povo brasileiro). Pelas infinitivizações **adorar**, **sorrir** e **seduzir** observamos que o outro não é tão genérico assim, ou seja, o sujeito do discurso se refere ao povo brasileiro e o efeito metafórico permite que cheguemos ao silêncio local, revelado na trama discursiva. É a voz do outro/Outro que emerge pela fresta e mostra a face do opressor e ditador. Indursky, (1997) realizou um estudo fecundo sobre o discurso-outro. Concordando com a autora, reafirmamos que, "se tal presença virtual (discurso-outro) instaura-se na materialidade descritível da seqüência discursiva, ela só pode ser percebida como já-dito pelo confronto que dela se faz, pelo viés da reconstituição teórica, com a *memória discursiva*." (1997, p. 42). Essa memória é resgatada pela repetição e pela regularidade das denominações. Podemos analisar também que a forma verbal composta **Vai me seguir/vai me servir** etc. aponta para um futuro próximo, passando uma ideia de efeito de memória por antecipação. Está, pois, silenciando as prática ilícitas do discurso-outro 1 (o governo).

c) O terceiro grupo de seqüências discursivas refere-se ao recorrente uso da condicional **se**.

SD 44 (1'') "vai se acostumar"

(2'') "vai se enfeitar"

Como assinalamos anteriormente, o uso da quarta pessoa discursiva por meio do uso da condicional **se** sugere-se que para ser **bom brasileiro** – aqueles que apoiam o governo – o sujeito do discurso **vai se acostumar /vai se enfeitar**, compreendendo-o (o governo) e com ele colaborando. Constrói-se, portanto, a imagem de povo obediente e

compreensivo, que atende às imposições do outro 1 com resignação, “cordato” como deve ser o cordeiro de Deus (o governo).

Partimos para o último texto, texto 10 do Bloco 3, recorte discursivo 3, composto por cinco sequências discursivas, que vão da SD 45 à SD 49 .

Recorte discursivo 3 – Bloco 3 - Texto 10

Música: Partido Alto
Chico Buarque – 1972

Diz que deu, diz que dá
Diz que Deus dará
Não vou duvidar, ô nega
E se Deus não dá
Como é que vai ficar, ô nega
Diz que Deus diz que dá
E se Deus negar, ô nega
Eu vou me indignar e chega
Deus dará, Deus dará

Deus é um cara gozador, adora brincadeira
Pois pra me jogar no mundo, tinha o mundo inteiro
Mas achou muito engraçado me botar cabreiro
Na barriga da miséria, eu nasci batuqueiro (brasileiro)*
Eu sou do Rio de Janeiro

Jesus Cristo inda me paga, um dia inda me explica

Como é que pôs no mundo esta pobre coisica (pouca titica)*
Vou correr o mundo afora, dar uma canjica
Que é pra ver se alguém se embala ao ronco da cuíca
E aquele abraço pra quem fica

Deus me fez um cara fraco, desdentado e feio
Pele e osso simplesmente, quase sem recheio
Mas se alguém me desafia e bota a mãe no meio
Dou pernada a três por quatro e nem me despenteio
Que eu já to de saco cheio

Deus me deu a mão de veludo pra fazer carícia
Deus me deu muitas saudades e muita preguiça
Deus me deu pernas compridas e muita malícia
Pra correr atrás de bola e fugir da polícia
Um dia ainda sou notícia.

* Termos originais vetados pela Censura.

Nas sequências discursivas recortadas da canção “Partido Alto”, a temática permanece a mesma (a censura) e está marcada no uso dos asteriscos, os quais funcionam como silenciamento dos sentidos; são, de fato, marcas da ação dos censores deixadas na estrutura da língua. O efeito de evidência que suscitam as palavras originais não chamaria tanta atenção como chamaram as palavras vedadas, censuradas. Em realidade, o efeito foi o contrário esperado pelos censores, visto que permite que se observe o que eles mais buscaram calar. Vejamos como isso aparece na SD 45.

SD 45 Na barriga da miséria, eu nasci batuqueiro (brasileiro)*

Eu sou do Rio de Janeiro

Como é que pôs no mundo esta pobre coisica (titica)*

Deus me fez um cara fraco, desdentado e feio

Pele e osso simplesmente quase sem recheio

Nas denominações **batuqueiro/brasileiro**, o deslizamento do sentido aponta para os processos de paráfrase e de polissemia, ou seja, tal processo se efetiva pelo efeito metafórico (transferência), porque, ao substituir um termo por outro, ocorre a movência de sentidos. Ao mostrar as marcas dos censores, o sujeito enunciativo (re)vela também o silêncio local. Nesse sentido, vale lembrar que a canção “Partido Alto” foi inserida na trilha do filme *Quando o carnaval chegar*, vivido pelo trio de atores Chico Buarque, Nara Leão e Maria Bethânia: “Deus me fez um caro fraco, desdentado e feio/pele e osso simplesmente, quase sem recheio/[...] na barriga da miséria, eu nasci brasileiro” (a censura quis **batuqueiro**). Logo, é imposto o silêncio sobre o sujeito. Chama nossa atenção a substituição de **brasileiro** por **batuqueiro**, ou seja, o cidadão (brasileiro) foi excluído para dar lugar a batuqueiro (**baderneiro** o que foi velado, o não dito), que soa como uma crítica ao autor (Chico), considerado subversivo e nocivo ao sistema vigente.

O discurso de Chico dá voz ao excluído, é seu porta-voz: “Ele tira o foco das classes dominantes para focar o dominado – olhar antes a senzala do que a Casa Grande”. (FERNANDES, 2004, p.41) Ao mesmo tempo em que reforça a imagem do brasileiro como indolente e preguiçoso, manda seu recado político.

Nas designações **coisica (titica)/cara fraco, desdentado e feio/pele e osso** veem-se refletidos os sentimentos de baixa autoestima do brasileiro, o estereótipo de brasileiro de classe operária que ganha apenas para garantir a sobrevivência, não lhe sobrando dinheiro para cuidar da saúde, nem, muito menos de sua aparência pessoal. Assim, diz que na **barriga da miséria nasci batuqueiro**, referindo-se ao sujeito malandro, que gosta de samba, mas não gosta de trabalho, leva a vida na **massiota**, como se diz. Na designação **Rio de Janeiro** lemos **carnaval**, do qual muitas composições de Chico tratam. Sabemos que as comunidades primitivas desenvolveram uma série de mitos e ritos para expressar a necessidade inconsciente que o homem tem de acreditar que pode recuperar o tempo perdido e, assim, salvar-se da destruição. O tratamento que carnaval recebe aqui não é o mesmo da festa brasileira; refere-se, sim, a um rito em que a comunidade liberta todas as suas repressões, assumindo nas máscaras e disfarces a sua verdadeira identidade. Ocorre, então, a união entre o sujeito e a sociedade, tratando-se do silêncio imposto pela repressão. Esse seria um primeiro gesto de interpretação.

Entretanto, pelo olhar da AD percebemos outros sentidos subliminares atravessados por esse dizer. O Brasil passava pela época do milagre econômico e crescia vertiginosamente, principalmente na área da construção civil. Porém, a questão do sub-emprego, das longas jornadas de trabalho e das condições muitas vezes desfavoráveis pelas quais eram submetidos estes trabalhadores não eram levadas em conta. O governo oferecia empregos, mas pouco era explicitado sobre o salário que seria pago (aliás, sabemos sim, a dívida externa, por exemplo). Na verdade, é como o ditado que diz: **Cobrir um santo para descobrir o outro**. Seria como um disfarce, uma máscara, um subterfúgio para manipular o povo.

SD 46 Diz que Deus dará

E se Deus não dá

E se Deus negar, ô nega

Eu vou me indignar e chega

A designação **Deus** pode ser interpretada como o governo (o todo-poderoso governo Médici), que promete muito, mas nada cumpre; que controla a tudo e a todos; é quem decide, **diz que dá** e, na dúvida, **E se Deus não dá**. O **se** nos sugere uma hipótese que pode se concretizar ou não; em realidade, certezas ninguém tem, muito menos o povo. O povo acredita, tem esperança, mas é desconfiado, tem medo. E se promete e não cumpre? Será que dá para confiar?

Eu vou me indignar e chega é a voz do porta-voz, daquele que se constrói, de um lado, entre o povo (a sociedade) como um todo, e, do outro, entre o governo (os militares). É o autor que fala do seu lugar discursivo em nome do povo (pelo povo), que não tem voz, não reclama, não denuncia, não atua; atua como um representante do povo, que só espera que alguém faça alguma coisa por eles. A voz silenciada não faz eco, portanto, é como permanecer sem voz, significando que o que está no inconsciente não teria como se manifestar. No entanto, o silêncio (a não voz) assume esse papel e consegue, por meio da fresta, do furo (que é o efeito metafórico), movimentar o sentido e mudar o significado do não dito; conseqüentemente, o sujeito também realiza uma modificação por meio do histórico que o constitui, ou seja, a constituição do sujeito pela não voz se faz, então, na contradição entre o um e o múltiplo, o mesmo e o diferente. Segundo Scherer (2006, p. 18), “falar, então, é escutar a história que se tem na voz, é escutar a boca falando. O não falar pela voz apaga a distinção que se faz entre o silêncio

e o sentido”. Concordamos com a autora e acrescentamos que a não voz (o silêncio), como apresentamos em nossas análises, confirma que o silêncio está prenhe de sentido e que mesmo não tendo voz, é possível ser escutado.

SD 47 Deus é um cara gozador, adora brincadeira

Pois pra me jogar no mundo, tinha o mundo inteiro

Mas achou muito engraçado me botar cabreiro

Na barriga da miséria eu nasci batuqueiro (brasileiro)*

Eu sou do Rio de Janeiro”

Esse Deus (O governo) é um sádico, pois, com tanta coisa boa para dar ao cidadão, permitiu que nascesse na barriga da miséria e no Rio de Janeiro. Reforça-se nessas sequências o discurso do sujeito fundador que assinalamos na sequência anterior. No entanto, podemos ampliar nossa análise relacionando as denominações **gozador**, **brincadeira**, **engraçado**, **batuqueiro** as quais sugerem uma **despretensão** deste sujeito, que aparenta não estar muito preocupado com a situação real, verdadeira. Emergem, então, os saberes da FD da MPB, pelas quais o samba (batuque) liberta o sujeito de todas as repressões, com o que ele passa a se sentir livre para demonstrar sua identidade, sem medo de ser punido, censurado. O **samba** é efeito metafórico da expansão ou abertura para a vida, de deixar a vida nos levar...

SD 48 Jesus Cristo inda me paga, um dia inda me explica

Vou correr o mundo afora, dar uma canjica

Que é pra ver se alguém se embala ao ronco da cuíca

E aquele abraço pra quem fica

Na sequência discursiva 48 reaparecem a FD religiosa cristã e a FD futebolística. Ao compararmos com a análise de “Cálice”, percebemos que nela esses saberes estavam relacionados ao sacrifício, à doação, a dar a outra face, a não agir com o sentimento de vingança, mas ser forte e conseguir inverter a situação. Os saberes da FD religiosa cristã nesta sequência discursiva não são de sacrifício, mas, sim, de questionamento, de acerto de contas, de cobrança das atitudes tomadas por parte dos censores. Relacionamos este Jesus Cristo aos militares, que estariam no escalão celestial, logo abaixo de Deus. O querer acertar contas com Jesus Cristo (militares) reforça a ideia de que as

contravenções que estavam sendo praticadas eram abusivas e mereciam um acerto final. A FD futebolística remete ao **General desportista**, como ficou conhecido o general Médici, pois estimulava as competições da Copa Canarinho e, como o Brasil foi campeão, o povo novamente ficou anestesiado pelo título e **esqueceu** as agruras da ditadura. Enquanto centenas de pessoas eram torturadas e mortas, muitos aplaudiam o general Médici em suas aparições públicas. Mas como no Brasil tudo termina em pizza ou batuque, **vamos esperar ao ronco da cuíca** que tudo se resolva, na designação, e **aquele abraço pra quem fica**, a despedida de quem vai partir por não mais aguentar essa situação (exílio).

Fico afirma que

as denúncias vindas do exterior, acusando o regime militar de prática atentatórias aos direitos humanos, geravam grande irritação, seguramente por duas razões: eram verdadeiras e vinham “do estrangeiro”, a supervalorizada instância mítica de comparação dos militares nacionais, que, assim, sentiam-se inferiorizados. Descontavam, então, nos brasileiros exilados ou banidos, acusados de viverem em ‘exílios dourados’. Quando se anunciava a possível volta de um brasileiro exilado, era grande o alvoroço na comunidade de informações. (2001, p. 167).

A imagem de um Brasil do futuro, democrático, não poderia ser manchada pela veiculação de tais notícias; portanto, os culpados pela inversão dessa **imagem** deveriam ser penalizados e a perseguição era inevitável. Na próxima SD(49) o sentimento de inconformidade diante das situações vivenciadas estará em destaque.

SD 49 Deus me deu mão de veludo pra fazer carícia
 Deus me deu muitas saudades e muita preguiça
 Deus me deu pernas compridas e muita malícia
 Pra correr atrás da bola e fugir da polícia
 Um dia ainda sou notícia.

As designações **carícia/malícia** provocam um efeito metafórico que indica a malícia de ludibriar a polícia. Fugir da polícia refere-se à censura pela qual passaram os subversivos, que muitas vezes eram obrigados a sair correndo das reuniões que frequentavam. **Ser notícia** só se em páginas policiais, revela que havia o medo de ser preso e sofrer o ônus por seu comportamento subversivo. Vemos, portanto, que uma

forma-sujeito pode se fragmentar em várias posições-sujeito. Conforme Indursky, “uma forma-sujeito fragmentada abre espaço não só para os saberes de natureza semelhante, equivalente, isto é, para o parafrástico e o homogêneo. Da convivência com apenas o mesmo passa-se para a co-existência com o diferente e o divergente”. (2000, p. 76). É exatamente desse diferente presente no mesmo que tratamos nesta sequência discursiva. Temos a impressão de que estamos tratando sempre do mesmo assunto, no entanto tratamo-lo de maneira distinta, com um outro olhar, o olhar do efeito metafórico, que nos permite ver o que subjaz ao dito, que é a censura e a tortura foram implacáveis e cruéis com os que se posicionaram contra o instituído.

A seguir temos o texto 11 do mesmo bloco e recorte (3), composto por duas sequências discursivas SD 50 e SD 51. A temática sobre o discurso-outro se mantém e o silêncio local é sustentado pelo efeito metafórico.

Recorte discursivo 3 – Bloco 3 - Texto 11

Música: Deus lhe pague Chico Buarque -1971	Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir
Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir	Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir
A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir	Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair
Por me deixar respirar, por me deixar existir	Deus lhe pague
Deus lhe pague	
Pelo prazer de chorar e pelo “estamos aí”	Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir
Pela piada no bar e o futebol pra aplaudir	Pelo rangido dos dentes, pela cidade e zunir
Um crime pra comentar e um samba pra distrair	E pelo grito demente que nos ajuda a fugir
Deus lhe pague	Deus lhe pague
Por essa praia, essa saia, pelas mulheres daqui	Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir
O amor malfeito depressa, fazer a barba e partir	E pelas moscas-bicheiras a nos beijar e cobrir
Pelo domingo que é lindo, novela, missa e gibi	E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir
Deus lhe pague	Deus lhe pague

Nas sequências discursivas seguintes estaremos trabalhando com a análise da canção “Deus lhe pague”, composta por Chico Buarque em 1971, lembrando ao leitor que era a época do dito “milagre econômico”, quando o Brasil ia muito bem segundo a imprensa e a publicidade da época. A temática presente nessas sequências discursivas diz respeito ao discurso-outro, que nos remete ao Outro (inconsciente), assim como ao silêncio local (a censura). Vejamos a SD 50

SD 50 Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir
 Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir
 Pelos andaimos, pingentes, que a gente tem que cair
 Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir

As infinitivizações **engolir/tossir/cair** permitem-nos observar o funcionamento do efeito metafórico, o qual suaviza ações em sessões de tortura, como inalar os gás do cano de descarga de automóvel, engolir os abusos do governo, sobretudo os xingamentos e acusações. Há ainda o jogo entre **graça** e **desgraça**, indicando uma oscilação entre uma ilusão de ter recebido uma vantagem (de graça) e a consequência desta falsa vantagem (a desgraça), e as designações entre vírgulas, que marcam, na estrutura da língua o que está silenciado. No caso, **desgraça, pingentes e agonia** apontam para a decadência.

Resgatamos pelo fio do interdiscurso a época do dito “milagre econômico”, que, conforme analisado, não tinha nada de milagre. Era, em realidade, um subterfúgio, uma **máscara** usada pelos detentores do poder para dissimular o que realmente acontecia: uma parcela da população recebia os benefícios do tal “milagre”, enquanto a parcela mais numerosa pagava o ônus do **progresso e desenvolvimento**.

A censura estabelece um jogo de relações de força no qual há o que pode ser dito (o que foi liberado pelos aparelhos repressores de Estado – SNI), o que não deve ser dito (a censura) e o que é dito pelo silêncio.

SD 51 Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zunir
 E pelo grito demente que nos ajuda a fugir

A sequência **rangido dos dentes/ grito demente/ a fugir/ a zunir** nos sugere a violência física e psicológica a que eram submetidos os presos políticos. Por exemplo, “botar o sujeito numa cela com uma cobra. A tortura não é física, não deixa marca nenhuma. É uma tortura psicológica – mesmo que a cobra seja uma jibóia, o sujeito fica só apavorado”¹⁶. (D’ARAÚJO, 1994, p. 69). Assim, confirma-se a existência de tortura física e psicológica na época da ditadura militar no Brasil. A memória é uma “voz sem nome”. (COURTINE, 1999, p. 15). Por isso, lembramos o dito em outras análises e

¹⁶ Este extrato foi retirado do depoimento de Cyro Guedes Etchegoyen, militar que serviu no gabinete do ministro do Exército, general Orlando Geisel, atuando na área de informações e contrainformações.

reforçamos que existe a negação, poderíamos até dizer, a anulação do sujeito do discurso, porque lh eram negadas e usurpadas todas as possibilidades de ter direitos de cidadão e que sua voz fosse ouvida. A voz sem nome (a voz do povo brasileiro) é a voz que foi silenciada pela censura. Misturam-se memória e esquecimento na repetição do mesmo, do já dito que não foi dito e não foi escutado, mas silenciado.

Considerações parciais

A trama do nosso tapete está findando e foram trabalhados os seguintes conceitos: sujeito, memória discursiva, formação discursiva e o silêncio local. Contudo, a tessitura mantém-se incompleta. Falta-nos tratar, especificamente, sobre a temática da tortura física e psicológica, que será contemplada no último recorte discursivo. Lembramos ao leitor a dificuldade em separar as temáticas nas canções justamente por conta da movência dos sentidos, o que torna impossível delimitar espaços para o sentido.

No texto (7), sobre a canção intitulada “Cálice”, aparecem nas análises as FD religiosa cristã e musical, que travam embate desencadeando o sentido religioso-político. Esses saberes foram mascarados pelo silenciamento imposto pelos aparelhos repressores de Estado. A resistência representa o espaço do dizer. Pelo jogo metafórico que se estabelece na língua, na repetição da sequência Pai, afasta de mim esse cálice vemos a resistência mascarada na lembrança do conjunto de saberes da FD religiosa, o que vem constituir o espaço do dizer, o mesmo dizer que foi censurado, proibido, silenciado.

Nos textos (8) e (9), na canção “Apesar de você”, o você na sequência Hoje você é quem manda, que pelo efeito metafórico, pode ser lido como o governo em um discurso autoritário. Na canção “Você vai me seguir”, Você evoca o outro, que, no primeiro bloco de sequências discursivas, refere-se ao governo e, no segundo, ao povo brasileiro. Além disso, percebemos o atravessamento da FD religiosa e da FD musical em uma luta constante entre o sujeito do discurso e o poder instaurado. Vemos que nesse jogo é pela repetição da designação Você que, por meio de operações linguísticas de transformação, vislumbra-se o pré-construído que está nivelado na formulação em análise, como nas sequências que se repetem Você (o governo) vai me seguir/ Você (o povo) vai me adorar.

Nos textos (10) e (11), nas canções “Partido alto” e “Deus lhe pague” a recorrência da heterogeneidade discursiva na designação Deus também pode, à luz do efeito metafórico, ser interpretada como o governo, bem como a anulação do sujeito do discurso, que teve sua voz silenciada pela censura (silêncio local), como nas sequências Deus lhe pague /Deus é um cara gozador, adora brincadeira.

4.3.1.3 As torturas e silêncio local

O último recorte discurso (4) composto pelas músicas (1) “Vence na vida quem diz sim”, (2) “Fado tropical”, (3) “Tatuagem”, tem como temática a violência física e psicológica. Para analisá-la levaremos em conta a pontuação.

Segundo Fico, foi a partir do golpe de 1964 que a elite política brasileira e a assim chamada “opinião pública” assistiram, estupefatas, a uma escalada, jamais vista em nossa história de atos arbitrários de toda natureza. Assim, uma das formas mais eficazes do “agir” da comunidade de segurança e de informações foi o estabelecimento dessa relação entre ela própria, que executava, e os demais militares, que a admitiam, baseada na força de elocução de tal discurso – que, assim, vivificava-se, recriava-se continuamente e sustentava ações. (2001, p. 23).

Fico afirma que, evidentemente, nem todos os militares da linha dura atuaram, efetivamente nos sistemas de segurança e de informações. Aliás, mesmo os militares radicais que integraram tais sistemas afirmam que os casos de tortura, por exemplo ou não existiram ou não foram mais do que excessos pontuais, contrapondo-se à acusação de “institucionalização” da prática desses suplícios. No entanto, sabe-se que o AI-5 foi uma resposta à escalada do “terrorismo” isto é, uma reação inevitável por parte do regime àqueles que pretendiam derrubá-lo por meio do ‘terrorismo de esquerda’ (atos como sequestros, assaltos, atentados, etc.), da guerrilha urbana e da guerrilha rural (entendidas como “luta armada” contra o regime militar). (2001, p. 57). De fato, o ato institucional nº 5, portanto, por decorrência do processo de maturação da linha-dura, cada vez mais convencida de que não bastava sua existência como simples grupo de pressão.

Relata:

Os episódios de radicalização política, especialmente os de 1968, foram utilizados como ‘prova’ da necessidade de um sistema de segurança rigoroso, mas é claro que essa radicalização, em boa parte, foi fomentada pelos próprios radicais. Certos casos, como a invasão da Universidade de Brasília, em agosto de 1968, foram provocações evidentes, parte de uma tática que o sistema de segurança persistiria usando por muito tempo, qual seja, disseminar o terror, terreno fértil para a incrementação de ações repressivas. (2001, p. 74).

Segundo o autor o Serviço Nacional de Informações constituiu-se em fonte bastante profissional de informações para os generais-presidentes, permanecendo quase sempre nos níveis subalternos as avaliações equivocadas, filtradas que eram, naturalmente, pelos escalões superiores e mais habilitados. Desse modo, a comunidade de informações gerou situações muito sérias, com consequências gravíssimas para a sociedade brasileira. (FICO, 2001, p. 74-75).

Continuando nossa proposta faremos as análises do último recorte discursivo (4), composto por três textos. O primeiro texto – texto 12 – refere-se à letra da música “Vence na vida quem diz sim”, composta em 1972-1973 por Chico Buarque em parceria com Ruy Guerra. Foram selecionados nessa canção quatro grupos de sequências, que vão da SD 52 à SD 55, e cujas temáticas são a violência física e psicológica.

Recorte discursivo 4 – Bloco 4 - Texto 12

“VENCE NA VIDA QUEM DIZ SIM”*

Chico Buarque de Hollanda – Ruy Guerra
1972-1973

Vence na vida quem diz sim
Vence na vida quem diz sim

Se te dói o corpo
Diz que sim
Torcem mais um pouco
Diz que sim
Se te dão um soco
Diz que sim
Se te deixam louco
Diz que sim
Se te babam no cangote
Mordem o decote
Se te alisam com o chicote
Olha bem pra mim
Vence na vida quem diz sim
Vence na vida quem diz sim

Se te jogam lama
Diz que sim
Pra que tanto drama

Diz que sim
Te deitam na cama
Diz que sim
Se te criam fama
Diz que sim
Se te chamam vagabunda
Montam na cacunda
Se te largam moribunda
Olha bem pra mim
Vence na vida quem diz sim
Vence na vida quem diz sim

Se te cobrem de ouro
Diz que sim
Se te mandam embora
Diz que sim
Se te xingam a raça
Diz que sim
Se te incham a barriga
De feto e lombriga
Nem por isso compra a briga
Olha bem pra mim
Vence na vida quem diz sim
Vence na vida quem diz sim

*Letra vedada pela censura, em disco foi gravada a versão orquestral. Mais tarde Nara Leão gravou no LP com açúcar, com afeto. (Março de 1980)

O procedimento na análise desta sequência discursiva é o mesmo realizado nas s anteriores. Vale lembrar, porém, que o critério utilizado para recortar a SD52 foi: a) a repetição da estrutura sintática, no caso a condicional “Se” + oblíquo “te”, segunda pessoa singular, + a transitividade verbal direta + complemento direto. Na SD 52 observamos uma ocorrência, que rompe com a regularidade da estrutura referida em razão da presença da intransitividade verbal e do adjunto. Portanto, vejamos a SD52.

- SD 52** (1) Se te dói o corpo
 (2) Se te dão um soco
 (3) Se te deixam louco
 (4) Se te babam no cangote
 (5) Se te alisam com o chicote
 (6) Se te jogam lama
 (7) Se te chamam vagabunda

- (8) Se te largam moribunda
- (9) Se te cobrem de ouro
- (10) Se te mandam embora
- (11) Se te xingam a raça
- (12) Se te incham a barriga

Nesta sequência discursiva, a recorrência do SE, inicialmente, permite observar a presença da quarta-pessoa discursiva, em que ocorre a impessoalização do sujeito, ou seja, resulta na indeterminação do agente. De acordo com Indursky (1997), com a indeterminação do agente “[...] o sujeito do discurso simula o não-preenchimento da forma-sujeito, o que promove o efeito de seu apagamento”. Essa simulação acarreta uma outra, que lhe é correlata: a aparente não pressuposição do outro, ou seja, “a quarta-pessoa discursiva pronominal promove o efeito de apagamento da estrutura dialógica, de modo que os acontecimentos discursivos apresentam-se como fatos que independem de um sujeito do discurso, sendo, pois, representativos de uma verdade absoluta”. (1997, p. 84).

Seguindo o raciocínio de Indursky (2000, p.76-78), “a quarta-pessoa discursiva produz a impessoalização desse sujeito: ele abdica de dizer eu, cedendo espaço para o acontecimento discursivo”, ou seja, não há inclusão do outro nessa forma de representação. Por meio dela, o sujeito representa-se como se fosse o outro; é como se fosse um refúgio, um esconderijo, para a subjetividade, muito próximo do inconsciente. Em outras palavras, a relação precedente indica uma dupla possibilidade para um sujeito assim constituído: por um lado, pode falar, pode dizer **eu**; por outro, pode **ausentar-se**, refugiando-se em sua **subjetividade**. Assim procedendo, não mais diz **eu**, representando-se por um **ele** ou um **se**. Neste estudo, porém, o procedimento é não mais dizer **eu** e representar-se por um **tu** em vez de **ele**, e o **se** passa a ter outras funções: de condição, de alerta, de aconselhamento, como veremos adiante ainda neste item.

Em síntese, a quarta-pessoa discursiva gera a ideia de que o acontecimento discursivo é produzido por si só, sendo privado de um sujeito responsável pela sua enunciação. Neste caso temos a presença de uma voz onipotente e onisciente que tudo sabe e tudo diz; a voz da resistência. Há uma voz que diz **seja obediente, seja cordato, obedeça!** As designações **corpo (1)/soco(2)/louco(3)/chicote(5)** fazem ecoar saberes da FD da tortura física, em que o sujeito é silenciado de forma desumana e cruel.

No contexto sociopolítico, o SE ocupa posição de condicional e diz respeito a um aconselhamento: **se te dói o corpo/ diz que sim, se te alisam com o chicote/ Olha bem para mim.** De acordo com Fico,

evidenciamos que o que hoje nos parece uma monstrosidade, um pesadelo de noites e dias não remotos, produziu o imaginário que pretendeu mutilar o povo brasileiro. Esse imaginário se alimentava de variadas obsessões: a obsessão anticomunista, a obsessão da imposição à sociedade civil da disciplina e hierarquia características do *ethos* militar, a obsessão persecutória dos divergentes, a obsessão da construção de uma grande potência. Essa mescla frágil de ideias toscas não pode ter sua significação compreendida de maneira completa fora do contexto da Guerra Fria e da influência política americana, cujos efeitos se fizeram sentir poderosamente na conjuntura das décadas de 1960 e 1970. (2001, p. 13).

Ainda em relação à SD52, no recorrente uso de SE a irregularidade vem marcada pela intransitividade verbal e pelo modalizador de lugar: **Se te mandam embora**. A questão do exílio vem bastante marcada no intradiscorso, cuja informação somente pode ser recuperada no interdiscorso e pelas condições de produção. Reconhecemos em **embora** outra forma de violência cometida na época da ditadura, a questão do exílio, ou seja, o fato de ter de se afastar de sua terra deve-se às perseguições, censura, discriminação. A posição-sujeito representada pelo sujeito da FD MPB é de resistência, uma vez que nega dizendo que sim: **Se te mandam embora/ diz que sim.**

Ao dizer isso, retomamos ainda as designações que se referem a um papel feminino – **vagabunda** (s.d. 7), **moribunda** (s.d.8), **ouro** (s.d.9) e **barriga** (s.d.12) – as quais demonstram um deslocamento do papel masculino até então presente na maioria das análises das canções, mas que nesse momento transfere para o papel feminino a responsabilidade de driblar a censura. Mais que isso: violência moral, psicológica e depreciação da mulher constituem formas de violência que transcendem a instância do poder institucional. Ao mesmo tempo, atravessam saberes da tortura e do abuso sexual a que eram submetidas (algumas) pessoas na ditadura militar. Por exemplo, **Se te chamam vagabunda/ Se te incham a barriga/de feto e lombriga** ratificam, por meio do efeito metafórico, a questão da sexualidade (diria promiscuidade) a que eram submetido(as) essas pessoas quando presas para interrogatórios e averiguações. Com o depoimento de Adyr Fiúza de Castro no livro *Os anos de chumbo* confirmamos isso:

Ah! Vê-se logo, tanto os homens como as mulheres... Não falo mal das mulheres. Elas são mais ferozes e controladas que os homens. Normalmente. A minha experiência é essa. O exército de Israel que o diga. Mas vê-se logo quando o cidadão é frio e está perfeitamente controlado, porque ele não tem esses sinais reveladores, quer dizer, a desinteria, a menstruação. (1994, p. 62).

Aqui, o jogo entre as nomações que sugerem tortura física e psicológica – **dói/dão/babam/jogam/xingam/incham** – reforçam nossas análises sobre os efeitos físicos e psicológicos que marcaram profundamente as pessoas que foram vítimas das torturas. Ao mesmo tempo, esse jogo é também marca da heterogeneidade discursiva, porque o sujeito-compositor traz para o seu discurso, através da posição-sujeito representada pelo sujeito da FDMPB, o discurso-outro autorizando certos tipos de tortura. A tortura física, é clara nas expressões (1) **dói o corpo**; (2) **dão um soco**; (4) **babam no cangote**; (5) **alisam com o chicote**; (6) **jogam lama**; (8) **largam moribunda**; (9) **cobrem de ouro**; (11) **xingam a raça**; (12) **incham a barriga**. Como se isso não bastasse, não se dispensava a tortura psicológica, como ofensa verbal e moral: (3) **deixam louco**; (difamação) (7) **chamam vagabunda** (desrespeito, humilhação); (10) **mandam embora**; (12) **incham a barriga**.

Ao mobilizar esse discurso-outro, o sujeito representado pela FDMPB acaba por revelar uma sociedade feita de violências, quer dizer, com a mostra desse conhecimento, o sujeito representado pela MPB pode ser pensado como um denunciador das injustiças cometidas no período governado pelos militares. Além dos aspectos ressaltados, veremos na SD 53 a censura propriamente dita.

SD 53 Diz que sim

Olhe bem para mim

Vence na vida quem diz sim

O jogo injuntivo, estabelecido pelos verbos no imperativo, acaba construindo outro efeito: o da imposição do silêncio, a palavra velada. A afirmação **Diz que sim** sugere a submissão, pois o sujeito do discurso é obrigado a aceitar **pacificamente** (porque não há outra maneira...), já que há imposições do Estado, das quais não se pode fugir, nem resistir, porque há um aparelho de controle repressor: o policial. Percebemos que a política do silêncio age sutilmente no/sobre o discurso. É preciso dizer alguma

coisa para não se deixar dizer outra(s); **diz X** para dizer **Não X**, ou seja, a resistência é manifesta no funcionamento da negação.

Nas palavras de Agustini (2007, p. 311) vemos que

[...] há, aí um processo de (contra)identificação do sujeito com os sentidos que participam da construção enunciativa do dizer. A contra-identificação produz uma necessidade discursiva, referente à textualização do político, de que o sujeito suture o dizer, levando-o a produzir uma dobradura: uma paráfrase denegativa de um efeito da presença do interdiscurso naquilo que diz e, dessa forma, um sentido que afeta o sujeito mas que ele não o (re)conhece, acaba por ser (re)afirmado na e pela sutura que o nega.

Essa sutura é entendida como o silêncio local (a censura), que atua impedindo o sujeito de se identificar com determinada FD. Nas situações de autoritarismo extremo o sujeito não pode ocupar posições distintas, senão o lugar que lhe é destinado previamente, a fim de produzir os sentidos permitidos no espaço em que ele se encontra. É interessante notar que, mesmo não sendo permitido dizer, ele diz, ou seja, por meio do efeito metafórico é possível analisar o **Diz que sim** como **Diz que não**. Para fazer sentido é necessário que outros sentidos (possíveis) permaneçam não ditos e, assim, se apaguem para o sujeito.

Observamos na sequência discursiva que o **Olhe bem pra mim** soa como um direcionamento do olhar para o grito silenciado do oprimido: **Abra os olhos**, veja meu exemplo. Com tanto sofrimento, dor, humilhação, tortura, censura, chega-se à conclusão de que só **sobrevive** quem diz sim, quem aceita as agruras da ditadura para não sofrer mais.

Percebemos que os processos de resistência são manifestações da luta ideológica de classes ou de posições sociais distintas. Essa luta é uma característica do caráter instável da ideologia, que está permanentemente redefinindo posições e relações de poder a fim de consolidar sua hegemonia. Desse modo, o discurso é um instrumento ideológico e sociológico por excelência. Na realidade, se o sujeito resiste, é porque algo do exterior o afeta de modo constitutivo, significando dizer que há aí um trabalho sobre sentidos já existentes e que produzem uma necessidade de ruptura. Essa ruptura ocorre por meio da movência dos sentidos e, conseqüentemente, do sujeito, o qual pode assumir diferentes posições-sujeito. Ao falar em movência dos sentidos e do sujeito,

lembramos a fita de Möebius, que representa muito bem esse movimento entre o interior e o exterior. Segundo Agustini (2007, p. 309),

as propriedades topológicas da Faixa de Möebius, nos permite dizer que, além de mostrarem uma não-coincidência de sentido, as dobraduras são paráfrases de um discurso transverso¹⁷ do interdiscurso, uma vez que o intradiscurso se constitui de recortes do próprio interdiscurso, só que sob a forma de fio do discurso.

Em outras palavras, é no movimento da fita que os sentidos **caminham** (se movem), e o sujeito também **caminha** (se move) para outras posições-sujeito. Resgatamos nesse caminhar do sentido o sujeito por meio do efeito metafórico; assim, lemos no que não foi dito (o silêncio local) o que poderia ser dito, mas foi censurado (silenciado). Na FD 54 veremos a denegação como uma forma de mascarar a censura.

SD 54 Nem por isso compra briga.

O sujeito representado pela FD MPB nega a possibilidade de ir contra o estabelecido, aconselhando que se aceite o imposto. A denegação pode ser um lapso de linguagem, um esquecimento, em que o **não** significa a presença, a voz do Outro. Em outras palavras, a denegação é o discurso Outro; mascara a voz do outro, outras vozes que, inconscientemente, atravessam o dizer do sujeito; funciona como um mecanismo de defesa e de confissão. Embora não estabilize fronteiras, faz emergir diferenças e contradições no interior de uma mesma FD. (INDURSKY, 1997).

Para Freud, a negação é uma defesa contra realidades externas que ameaçam o ego; é entendida como uma presença feita de ausência, não só como negatividade constitutiva da linguagem, mas também como presença denegada do que está recalcado.

Com base em Lacan (1966), entendemos que a denegação é regida sempre pelo discurso do Outro. O sujeito não tem acesso à própria enunciação, senão por meio da negativa que lhe dá a ilusão da lógica, marcando o retorno do recalcado. É na ilusão do

¹⁷ O discurso transversal faz referência ao que Pêcheux (1975) denominou como o funcionamento do interdiscurso, que determina as articulações e/ou encadeamentos entre os enunciados. “O interdiscurso enquanto discurso-transverso atravessa e põe em conexão entre si os elementos discursivos constituídos pelo interdiscurso enquanto pré-construído, que fornece, por assim dizer, a matéria-prima na qual o sujeito se constitui como “sujeito falante”, com a formação discursiva que o assujeita”. (p. 167).

domínio da linguagem e dos sentidos que o inusitado irrompe. Lacan, ao se referir ao texto de Freud sobre a negativa, afirma:

Ele [Freud] nos desvenda um fenômeno estruturante de qualquer revelação de verdade no diálogo. Existe a dificuldade fundamental que o sujeito encontra naquilo que tem a dizer, a mais comum é a que Freud demonstrou no recalque, ou seja, essa espécie de discordância entre o significado e o significante que é determinada por toda censura de origem social. A verdade pode ser sempre comunicada nas entrelinhas. Ou seja, quem quer dá-la a entender sempre pode recorrer à técnica indicada pela identidade entre a verdade e os símbolos que a revelam, isto é, atingir seus fins introduzindo num texto, deliberadamente, discordâncias que correspondem criptograficamente às impostas pela *censura*. (1966, p. 373 - grifos nossos).

À guisa de um efeito de fechamento, lembramos que na análise da canção “Deus lhe pague” do recorte anterior falamos em negação e, posteriormente, salientamos uma alienação do sujeito do discurso, o mesmo que acontece nesta canção. Ocorre uma anulação plena total e irrestrita do sujeito do discurso que ao perder sua voz, perde também o direito a uma vida normal como a de todos os brasileiros.

Na sequência das análises do recorte discursivo (4) do Bloco 4, o texto 13 analisa a letra da música “Fado tropical” composta pela SD 55 até a SD 57.

Recorte discursivo 4 – Bloco 4 - Texto 13

Música: Fado tropical
Chico Buarque e Ruy Guerra
1972-1973

Oh, musa do meu fado
Oh, minha mãe gentil
Te deixo consternado
No primeiro abril
Mas não sê tão ingrata
Não esquece quem te amou
E em tua densa mata
Se perdeu e se encontrou
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal

“Sabe, no fundo eu sou um sentimental
Todos nós herdamos no sangue lusitano uma
boa dose
De lirismo (além da sífilis, é claro)*
Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas
em
Torturar, esganar, trucidar
Meu coração fecha aos olhos e sinceramente
chora...”

Com avencas na caatinga
Alecrins no canavial
Licores na moringa
Um vinho tropical
E a linda mulata
Com rendas do Alentejo
De quem numa bravata
Arrebato um beijo
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal.

“Meu coração tem um sereno jeito
E as minhas mãos o golpe duro e presto
De tal maneira que, depois de feito
Desencontrado, eu mesmo me contesto.

Se trago as mãos distantes do meu peito
É que há distância entre intenção e gesto
E se o meu coração nas mãos estreito
Me assombra a súbita impressão de incesto

Quando me encontro no calor da luta
Ostento a aguda empunhadura à proa
Mas o meu peito se desabotoa

E se a sentença se anuncia bruta
Mais que depressa a mão cega executa
Pois que senão o coração perdoa”

Guitarras e sanfonas
Jasmins, coqueiros, fontes

Sardinhas, mandioca

Num suave azulejo

E o rio Amazonas

Que corre Trás-os-Montes

E numa pororoca

Deságua no Tejo

Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal

Ainda vai tornar-se um imenso Portugal

Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal

Ainda vai tornar-se um império colonial.

**Trecho original, vetado pela Censura.*

As últimas sequências discursivas referem-se à canção “Fado Tropical” e apresentam um aspecto muito significativo, que diz respeito aos sinais de pontuação na perspectiva discursiva, especificamente o uso de vírgula, reticências e aspas.

Para Grantham (2009, p.108), “uma das funções da pontuação é a de estabelecer vínculos”. Neste trabalho, tais vínculos podem ser estabelecidos entre palavras, entre frases, entre um texto e outro, entre discursos, fazendo deslizar os sentidos.

SD 55 Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal
 Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal
Ainda vai tornar-se um império colonial.

Nesta canção, Chico discorre sobre a influência portuguesa na Colônia e evoca a possibilidade de o **Brasil cumprir seu ideal e tornar-se um imenso Portugal**. A inclusiva **ainda** aponta para efeitos de sentido de esperança, de uma possibilidade futura de a Colônia tornar-se um Portugal, livre da ditadura. O sujeito da FD MPB nega o que **ainda** não constitui o Brasil e afirma, ao mesmo tempo, que **ainda** não atingiu o que se pretende (do outro, do Brasil), denotando a esperança de que possa vir a se realizar. Tal relatividade produzida por **ainda** pressupõe, conforme Coracini (1981), a continuidade de um estado que se espera que seja modificado no futuro ou a continuidade de algo que se desejaria que já estivesse modificado.

Quando a música “Fado Tropical”, composta por Chico Buarque e Ruy Guerra para a peça *Calabar*, da autoria de Chico e Ruy Guerra, passou a divulgada em todo o Brasil, em fins de 1973, seus autores sequer podiam imaginar o rumo inesperado que tomaria. Ao abordar, com ironia, a herança lírica portuguesa, “Fado Tropical” promoveu uma inevitável analogia entre o Brasil da ditadura militar de então e a ditadura salazarista, que se mantinha há quarenta anos em Portugal: **Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em torturar, esganar, trucidar/ Meu coração fecha aos olhos e sinceramente chora**. A analogia, reforçada ainda por outros trechos da letra, encontra especial terreno no estribilho, que, na voz da oposição brasileira, passa a simbolizar a crítica à perpetuidade da ditadura no Brasil, que já alcançava seu décimo ano: **Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal, ainda vai tornar-se um imenso Portugal**.

A música de Chico e Ruy Guerra seguia seu caminho de oposição ao governo, já bastante familiar na obra do primeiro, quando, inesperadamente, em abril de 1974, ocorreu uma revolução em Portugal. Liderada pelos capitães do exército português, a conhecida Revolução dos Cravos depôs, pacificamente, o presidente Marcelo Caetano, pondo fim à longa ditadura no país.

O Brasil vivia, nessa época, seus primeiros momentos de distensão política, após a truculência do governo do general Garrastazu Médici. Reprimindo com violência a luta armada, os movimentos estudantis e sindicais, o início do governo do general

Ernesto Geisel marca o reencontro de muitos ex-presos políticos, libertados na esteira da total desmobilização da sociedade brasileira. É nesse ambiente de renovação de esperanças e de disposição de luta, mas ainda inteiramente sob controle da repressão política, que, ao proibir manifestações, acabou-se por fazer da música popular brasileira o carro-chefe do movimento oposicionista, com a revolução portuguesa, a realidade brasileira e a letra de Chico/Ruy Guerra se encontrando. Seu estribilho assume, então, novos sentidos, ainda na voz da oposição brasileira: do desejo de uma “revolução dos cravos” também para o Brasil.

Percebemos, nitidamente na **SD55** que os sentidos se movimentam e que, em seu movimento, rompem os limites de quem os produz, porque na constituição dos sentidos historicidade e ideologia se entrelaçam. Há, então neste discurso o contraste de duas posições-sujeito: a que retoma as questões políticas de Portugal e a que desmobiliza os efeitos de sentidos no Brasil, segundo o imaginário que essas questões produziram. O contraste entre **o que é** e **o que deveria ser** joga com o estabelecido e a dor inscrita na interjeição **ai**, tanto encobrendo os sentidos da primeira posição, quanto da segunda, uma vez que os desejos, os suspiros, na relação de afetividade em relação ao país, é de sair dessa fase de dificuldades e tiranias em que se encontra.

O sentido é sempre constituído a partir de uma posição ideológica determinada e plena de historicidade, concepção que questiona, portanto, os fundamentos da crença na existência de um sentido literal. Os significados que as palavras assumem e o modo como deslizam, constituindo novos sentidos, mostram-nos que na linguagem nada é neutro. A exterioridade, ou seja, as condições em que um discurso é produzido, é constitutiva do sentido; logo, mudando as condições, muda o sentido, como é o caso do estribilho acima.

Na SD a seguir observaremos a pontuação, mais efetivamente a vírgula, os parênteses, aspas e as reticências, que funcionam como marca da retomada do discurso citado. Bakhtin, em sua obra *Marxismo e filosofia da linguagem*, registra que o *discurso citado* é um fenômeno linguístico que explicita a “transmissão das enunciações de outrem e para a integração dessas enunciações, enquanto enunciações de outrem, num contexto monológico coerente.” (1981, p. 143). Dito diferentemente, o *discurso citado* é visto pelo falante como a enunciação de outra pessoa, dotada de uma construção completa e situada fora do contexto narrativo; no entanto, esse discurso é trazido para o contexto narrativo no todo ou em partes. Embora as concepções de enunciação e de sujeito não coincidam com as da AD, as contribuições teóricas sobre o dialogismo são

importantes para a noção de heterogeneidade discursiva proposta por Authier Revuz. A ideia central da heterogeneidade constitutiva, diz a autora, é a que de que todo discurso se apresenta constitutivamente atravessado por ‘**outros**’ discursos, ou seja, pelo discurso do ‘**outro**’. Já a heterogeneidade mostrada é aquela em que aparece o ‘**outro**’ no discurso marcado por aspas ou por dois pontos introdutórios. (1990, p. 29-32) É o que observaremos na SD 56.

SD 56 “**Sabe**, no fundo eu sou um sentimental

Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dose

De lirismo (além da sífilis, é claro)

Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em

Torturar, esganar, trucidar

Meu coração fecha aos olhos e sinceramente chora...”

Antes de proceder a nossa análise da SD 56, vale lembrar que a pontuação é um gesto de interpretação, no qual se materializa o ideológico, marcando os espaços de acréscimo, de silêncio: “Na pontuação, gesto técnico em um processo menos técnico de subjetivação, há confronto de gestos de interpretação, expressão do confronto do simbólico com o político, vestígio de outras formulações possíveis, conformação da política do dizer.” (ORLANDI, 2001, p. 123).

Como se considera o funcionamento do silêncio e, em consequência, a exterioridade como constitutiva do sentido, e o sujeito como heterogêneo, a pontuação é determinante para criar a ilusão de homogeneidade do discurso e do sujeito. Inicialmente, em **Sabe, no fundo eu sou um sentimental** o uso da vírgula marca a presença de um vocativo, a busca por uma interlocução. E o interlocutor seria o público, o leitor que **ouve** o sujeito do discurso em seu protesto silenciado.

Em nossa análise, a vírgula no enunciado fala o oposto do que pretendia, ganhando uma outra interpretação. Em **De lirismo (além da sífilis, é claro)** observamos a inscrição do sujeito da FD MPB, que busca deixar claro não se tratar apenas da sífilis e, sim, de outros malefícios, como as torturas, as injustiças, a imposição do regime autoritário e, mais importante, a negação dos direitos básicos e essenciais dos seres humanos: a liberdade de ir-e-vir e de expressar suas opiniões.

A expressão **De lirismo (além da sífilis, é claro)**, que antecede o conteúdo entre parênteses, retoma o poema de Manuel Bandeira “Poética”, o qual busca romper com os

formalismos e as estruturas da era parnasiana. Tal retomada não deixa de ser uma negação da estrutura criada pelos governos militares, sobretudo pela negação do clima de tensão gerado por essa estrutura. Do mesmo modo que a busca pela liberdade é uma imposição para Bandeira, é também para o sujeito da FD MPB. Logo, o explicitado no parêntese não é uma simples retomada dos problemas abordados por Bandeira, mas desestabilização, uma vez que a **sífilis** da década de 1930 continua na década de 1970, porém a maior dificuldade recai sobre o lirismo, ou seja, sobre o excesso de zelo e amor pela pátria por parte dos militares, usado como pretexto para a manutenção do regime autoritário. Eis o ressoar do lema **Brasil, ame-o ou deixe-o**; eis o ressoar de uma prática política com a qual o sujeito da FD MPB não se identifica. As aspas na concepção da heterogeneidade mostrada marcam no discurso o lugar do ‘outro’, que produz um efeito de denúncia (**torturar, esganar**) e, ao mesmo tempo, de uma luta por reconquistar a liberdade e a emoção contida (**sinceramente chora**).

É isso que representa dizer que a interpretação em AD é uma atividade inerente à linguagem, porque está exposta ao equívoco e, portanto, diz respeito ao não dito, à ausência, ao silêncio. Novamente, Orlandi afirma:

As reticências [...] são signos do **silêncio**, presença de uma ausência anunciada. Um acréscimo radical que abre para tudo, para qualquer coisa. Não é o vazio; elas marcam o lugar de um acréscimo possível, mesmo necessário, livrado à memória, aberto ao efeito leitor. Presenças que aludem a uma ausência apenas delineada. Evocação, ausência, buraco, silêncio, falta mostrada pela relação com uma completude impossível mas imaginariamente referível. (2001, p. 120-121).

A incompletude da linguagem expressa pelas reticências é da ordem do indizível. Não se consegue dizer, porque as palavras faltam; porque são falhas; porque há algo na experiência subjetiva que é da ordem do indizível; porque o sujeito, determinado pelo simbólico é inevitavelmente clivado. E é por meio de um trabalho constante do silêncio fundante da linguagem, expresso de forma singular pela pontuação, que ela nos devolve o silêncio que estrutura sujeito e sentido no real, inalcançável, do discurso: “O silêncio não é vazio, é plenitude.” Na relação sujeito/sentido há sempre um intervalo, espaço de movência do sujeito e do sentido, atravessados que são pela história e pelo inconsciente.

A reticência, portanto, aí remete ao real discursivo, àquilo que excede as possibilidades da linguagem. O recorte discursivo que procederemos aponta para essas marcas de pontuação, em que o silêncio está presente, deixando evidentes os sentidos aí instalados: o discurso do colonizado, sobreposto ao discurso do colonizador. O sentimento aí manifestado nada mais é do que o desejo de se livrar da ditadura, na qual há mãos ocupadas em torturar, em violentar (**esganar, trucidar**); é um grito silenciado de protesto. O sujeito do discurso gostaria de voltar a ser livre como os irmãos lusitanos. Ao analisar a designação **lirismo**, podemos ler por meio do efeito metafórico **cinismo**, pois, além de trazer outros malefícios, nos enche de DST (doenças sexualmente transmissíveis). Nessa SD (a) surge na cena discursiva o discurso-outro entrelaçado ao discurso do sujeito. Quanto ao uso das reticências na SD 56, o funcionamento discursivo permite observar o que fica em suspenso pelo uso das reticências entre o dizer e o não dizer; é o discurso-outro, o sujeito da FD MPB, que no silêncio (censura) grita, denuncia e clama pelo fim da ditadura.

A esse respeito Grantham (2009, p. 131) afirma que o sujeito-autor, ao suspender o discurso, ancora o seu excesso do dizer, seu excesso de significação, no interdiscurso. Para a autora, o sujeito do discurso deixa entrever que há discurso antes, concomitante, sempre já-lá, e que seu discurso é uma formulação pessoal e possível do já dito. Nas palavras de Grantham,

quando um sujeito-autor emprega as reticências, não é porque não tenha conseguido completar o que queria dizer. Não se trata, portanto, de manter a organização do enunciado. Antes, indicar que algo foi suprimido, as reticências cumprem outra função: abrem espaço para o dizer do outro, marcam para o sujeito um lugar de interpretação, de interferência. (2009, p. 132).

Neste ponto é possível estabelecer algumas relações entre as reticências na SD 56, relacionadas ao já-dito na análise anterior, e que se referem ao desejo de se livrar da ditadura e ser livre para seguir o seu caminho.

Ainda, o uso das aspas a SD 57 nos permite observar novamente o discurso-outro marcado na letra da canção, que mescla duas posições-sujeito contraditórias. Observemos:

SD 57 “Meu coração tem um sereno jeito
 E as minhas mãos o golpe duro e presto
 De tal maneira que, depois de feito
Desencontrado, eu mesmo me contesto.

Se trago as mãos distantes do meu peito
É que há distância entre intenção e gesto
 E se o meu coração nas mãos estreito
 Me assombra a súbita impressão de incesto

Quando me encontro no calor da luta
 Ostento a aguda empunhadura à proa
 Mas o meu peito se desabotoa

E se a sentença se anuncia bruta
 Mais que depressa a mão cega executa
 Pois que senão o coração perdoa”.

É a fala do **outro** mesclada ao discurso do sujeito. Essa posição-sujeito 1 (o militar) é o que tem o **golpe duro e presto/ostento a aguda empunhadura à proa/ a sentença se anuncia bruta/ a mão cega executa**, o qual se mescla à fala do sujeito da FD MPB – **meu coração tem um sereno jeito/ meu coração nas mãos estreito/meu peito se desabotoa/o coração perdoa**. Sabemos que as marcas da pontuação podem nos dar muitos elementos para a compreensão do político e da ideologia no funcionamento discursivo em que emerge a questão da interpretação. Deslocaremos a noção de pontuação para o domínio do discurso, não da gramática, pois as marcas de pontuação podem ser consideradas, segundo a AD, como uma manifestação da incompletude da linguagem, fazendo intervir em sua análise tanto o sujeito como o sentido. Voltando a atenção para nosso objeto de estudo – o silêncio local- vemos que a pontuação faz parte da marcação do ritmo entre o dizer e o não-dizer. A pontuação é, portanto, a manifestação do interdiscurso na textualização do discurso. Citando Orlandi (2005, p. 113), “o discurso é sempre incompleto assim como são incompletos os sujeitos e os sentidos”. Dito em outras palavras, a incompletude é o indício da abertura do simbólico, do movimento do sentido e do sujeito, da falha, do possível. Novamente

Orlandi (2005), ao considerar a pontuação como fato de discurso, afirma que a finalidade é compreender a relação estabelecida entre a instância do real, do sentido (e do sujeito) na **ordem** do discurso e a instância imaginária da **organização**, das palavras, das frases ou do texto em si.

Pode-se afirmar com Orlandi que a pontuação é o gesto de um sujeito que se situa num mundo com suas dimensões, em que o sentido é carregado de memória e o dizer tem sua extensão, seus segmentos, suas dimensões. Promovendo um deslocamento nesta concepção de pontuação enunciativa para uma concepção discursiva, Eni Orlandi considera a pontuação como o lugar em que o sujeito trabalha seus pontos de subjetivação, o modo como ele interpreta. Desloca, assim, o estudo da pontuação do domínio da gramática (e da frase) para o domínio do discurso, onde a exterioridade é constitutiva do dizer. Nessa perspectiva, “as marcas de pontuação podem ser consideradas como manifestação da incompletude da linguagem fazendo intervir em sua análise tanto o sujeito como o sentido”. (ORLANDI, 2001, p. 110). Os limites da interpretação na AD são dados pelo silêncio, que acompanha, assim, a concepção do movimento dos sentidos e dos sujeitos, incompletos e abertos para se tornarem outros. (ORLANDI, 1997, p. 182).

Numa abordagem discursiva da pontuação, na qual se considera, portanto, a exterioridade, a historicidade, como constitutiva do sentido, Orlandi afirma que a pontuação é um elemento de organização do texto, fundamental, portanto, para que seja possível a textualização do discursivo.

Como diz Orlandi,

do ponto de vista discursivo não há ponto final como não há um começo absoluto [...]. O ponto final, por exemplo, funciona imaginariamente como um signo de acabamento (impossível). [...] A pontuação serve assim para marcar divisões, serve para separar sentidos, para separar formações discursivas, para distribuir diferentes posições dos sujeitos na superfície textual. Elas indicam modo de subjetivação. (Orlandi, 1997, p. 93-116).

As aspas representam uma responsabilidade outorgada ao outro; é a fala do outro reproduzida na fala do sujeito da FD MPB, de modo que a responsabilidade pelo que está dito também não é dele. As aspas, como uma forma de pontuar a fala do outro, ganham aqui um outro sentido: o sentido nas designações **Meu coração/minhas mãos/meu peito se desabotoa**, em que há a divisão do sujeito, que assume duas

posições-sujeito distintas: especificamente, nessas designações há um sujeito marcado por fortes emoções, que exprimem o sofrimento, a dor, a desesperança desse sujeito; e a outra a da **mão cega que executa**, que aponta para a mão que tortura, e infrige sofrimento a alguém.

Na vírgula em **Desencontrado, eu mesmo me contesto** observa-se um outro núcleo de significação, que fala o oposto do pretendido (**des**)encontrado, ou seja, negar a situação vivenciada, a realidade bruta e (des)humanizante que leva o indivíduo a contestar, a questionar sobre tudo isso. E é nessa segunda posição-sujeito, com as designações **Eu mesmo me contesto/ É que há distância entre intenção e gesto/ a mão cega executa**, que o discurso do sujeito é mesclado, confundido, pelo discurso-outro, aquele cuja mão (que é um prolongamento do cérebro, digo do inconsciente) executa o ato de barbárie (o militar). Os efeitos de evidência estão sempre remetendo a outro(s), movimentando-se na trama discursiva; assim, ora surge o discurso do sujeito, ora o discurso-outro, como uma onda que, no balanço da brisa, em cada momento está de uma forma e representa-se com outros sentidos.

Percebemos que cada posição-sujeito representa diferentes modos de se relacionar com a forma-sujeito, os quais vão de pequenas diferenças até grandes desigualdades, que marcam “o primado do outro sobre o mesmo” (PÊCHEUX, 1990, p. 315), colocando em cena o discurso-outro. A intenção e o gesto da mão que executa fazem parte do discurso-outro (militares). Ao sujeito do discurso, por sua vez, só cabem a contestação, a indignação, ao fazer uso da metáfora, do efeito metafórico. Portanto, não pode ter um só sentido, e é no furo, no equívoco, no silêncio, que ele transborda em significação.

Veremos que na canção “Tatuagem”, composta por Chico Buarque para a peça *Calabar* em 1972-1973, a temática central dá ênfase à tortura, tanto física quanto psicológica, pelas quais passavam os prisioneiros políticos na época da ditadura militar no Brasil. A análise será composta por três blocos de sequências discursivas, que vão da SD 58 à SD 60. Os conceitos contemplados dizem respeito ao silêncio local (censura) e à heterogeneidade discursiva que sustentam o efeito metafórico.

Recorte discursivo 4 – Bloco 4 - Texto 14

Tatuagem Chico Buarque – Ruy Guerra 1972- 1973	Mas não sentes E nos músculos exaustos do teu braço Repousar frouxa, murcha, farta Morta de cansaço
Quero ficar no teu corpo feito tatuagem Que é pra te dar coragem Pra seguir viagem Quando a noite vem E também pra me perpetuar em tua escrava Que você pega, esfrega, nega Mas não lava	Quero pesar feito cruz nas tuas costas Que te retalha em postas Mas no fundo gostas Quando a noite vem Quero ser a cicatriz risonha e corrosiva Marcada a frio, a ferro e fogo Em carne viva
Quero brincar no teu corpo feito bailarina Que logo se alucina Salta e te ilumina Quando a noite vem	Corações de mãe Arpões, sereias e serpentes Que te rabiscam o corpo todo

Na SD 58 o leitor encontrará pistas linguísticas em que ressoa a tortura física e psicológica. Vejamos a SD 58.

SD 58 que te retalha em postas
ser cicatriz risonha e corrosiva
marcada a frio, a ferro e a fogo
em carne viva

Esta sequência discursiva sugere a temática da violência física e psicológica a que eram submetidos os presos políticos e nos autoriza a afirmar que estes sofreram nas mãos dos seus algozes. As designações **em postas/ cicatriz risonha** podem ser lidas como feridas abertas. Tomemos a imagem de uma posta de peixe e perguntamos: Como ficariam se fossem feitas do corpo da pessoa? A resposta imediata é que ficariam marcas permanentes.

O efeito metafórico permite-nos retomar as marcas da tortura física, que, portanto, nos permitem identificar os instrumentos usados nas sessões de tortura. Em realidade, percebemos que o sujeito diz uma coisa para revelar outra. Há o entrelaçamento entre a FD poética, a FD militar e a FD MPB.

As determinações **risonha** e **corrosiva** não envolvem somente a lesão física, que permanece no corpo para sempre, mas também as psicológicas. Além de ficar a marca para sempre no corpo, a mancha permanece em sua vida, o que permite que **outros** o apontem como um perigo – **outros** referindo-se aos militares. Isso é observado na ocasião dos inquéritos policiais, quando muitas pessoas tinham a sua inscrição ligada a Chico Buarque.

No item 4.3.1.3 autor Marcos Napolitano nos explica sobre as táticas da produção da suspeita sobre os artistas, as quais e que obedeciam a uma lógica perversa, apesar da aparente improvisação e falta de critérios. Eni Orlandi, no artigo intitulado “À flor da pele: indivíduo e sociedade”, trata especificamente da tatuagem no corpo do indivíduo, dizendo que “a metáfora do grupo-corpo acalma a angústia da cisão do sujeito. O que é uma denegação também da diferença entre o sujeito singular e o grupo. Daí a contradição latente”. (2006, p. 23).

Referindo-se à designação presente na SD 58, é como se o sujeito se negasse durante todo o tempo a não se sentir pertencente ao grupo-corpo (social), **um peixe fora d’água**; por esse motivo, nega sua experiência, sua existência, seus direitos, sua participação. É uma forma **alienante** de viver, como as pessoas tatuadas, “que increvem em sua pele um símbolo, que vai significá-lo em sua singularidade”. (ORLANDI, 2006, p. 23). O sujeito do discurso de que tratamos também inscreve em sua pele em nível psicológico e, por vezes, físico (as marcas da tortura) uma simbologia que marcou toda sua vida: **sofri uma tortura física e/ou psicológica na época da ditadura militar**. E isso não há remédio que cure, não há esquecimento que apague.

Novamente retomamos Orlandi (2006), que afirma:

Pressionado pela memória institucional, a de arquivo (memória que não esquece), e a memória discursiva, o interdiscurso (que se estrutura pelo esquecimento), este sujeito vive o impacto que o leva ao modo como vai textualizar seu corpo. Às voltas com a interpretação. Pressionado, como disse, entre o discurso institucional, rarefeito, e a possibilidade de significar onde o sentido ainda não faz sentido. Na própria pele” (p. 26).

O sujeito do discurso leva em seu corpo, na sua própria pele, as marcas do horror, da barbárie e do sofrimento imposto pelos outros (os militares).

Para intensificar nossas reflexões dialogaremos com outro teórico, Jacques Derrida, filósofo francês que nos mostra como a escritura¹⁸ abrange a linguagem em todos os sentidos da palavra:

¹⁸ Derrida propõe um pensamento do outro no mesmo movimento que o faz propor outro pensamento, que leve em consideração todos os outros excluídos do pensamento metafísico. Segundo Derrida, se o mistério é aquilo que faz tremer diante do que escapa, o pensamento precisa tremer e suportar o silêncio da responsabilidade.

Escrever no corpo do outro, que, de certo modo, é também seu próprio corpo: outro que constitui a subjetividade de quem escreve imprimindo sinais, marcas que são suas, na “brancura do papel”, corpo do outro e seu buscando se distanciar ao se debruçar, aproximando o seu corpo do corpo do outro, ao mesmo tempo em que constrói para si uma imagem, uma história, uma identidade, [...]” (2008, p. 64).

A canção que tem por título “Tatuagem” imediatamente nos reporta a essa passagem da escritura de Derrida. A inscrição das mensagens mais importantes do dizer do outro(s) perpassa, mas não como pistas ou marcas, e, sim, como cicatriz profunda, dilacerante, que fere, machuca e dificilmente será apagada. Em outras palavras, “escritura cirúrgica que traça, sobre o corpo do outro e sobre o seu próprio, sinais indeléveis, rasgos a serem suturados e cicatrizados, à semelhança das ‘tatuagens’[...]”. (DERRIDA, 2008, p. 64).

Em depoimento, o general Adyr Fiúza de Castro explicou os tipos de tortura a que eram submetidos os presos políticos. Apesar de extensa a citação, acreditamos que vale a pena ser lida:

[...] é muito difícil que haja uma pressão física sem deixar marcas. A própria ‘maricota’ queima. Há um método de interrogatório em que você põe um eletrodo nos dedos, em qualquer lugar – os mais sádicos põem no bico dos seios ou nos testículos – e roda um dínamo que faz passar uma corrente. E quanto mais rápido você girar aquele dínamo, maior a voltagem que dá. É como o tratamento de eletrochoque dos loucos. Uma sensação terrível. Terrível! A maior dor, a maior angústia que se pode ter é sofrer aquele choque. É muito difícil o eletrodo, que é semelhante a uma garra, pegar uma coisa grande, pode pegar no bico dos seios ou no dedo do pé, mas deixa marca. No lugar que fica o eletrodo, sempre queima um pouco, por menor que seja a amperagem. E você pode verificar. Então o Frota (Sylvio Frota), que sabia disso, dizia: “Mostre as mãos”. O sujeito mostrava, e ele examinava. E sem ser isso, somente a borracha: eles batem com a borracha nas partes moles, barriga e nádegas, porque essas partes não deixam muitas marcas. Se você bater com uma borracha numa parte dura, fica o vergão. (1994, p.69-70)

O que foi silenciado nessas sequências remete à tortura que foi cometida, com exageros ou não. O general Adyr complementa: “Havia um responsável. Na sua opinião, pelo menos, o responsável era o presidente da República. Porque, de acordo com os regulamentos militares, “o chefe é responsável por tudo o que acontece ou deixa de acontecer na unidade sob o seu comando”. (p. 80). Na SD 58 a tortura física ficou evidente e na SD 59 trataremos da tortura psicológica.

SD 59 Que é pra te dar coragemPra seguir viagemQuando a noite vemMas não sentes

Nesta sequência discursiva os versos **Que é pra te dar coragem/ Pra seguir viagem/ Quando a noite vem/ Mas não sentes** remetem a outro tipo de tortura, a psicológica. A posição do sujeito do discurso diante dessa situação de violência é de uma total anestesia, ou seja, o sujeito do discurso está anestesiado diante da sua dor e, por isso, não consegue reagir, permanecendo em estado catatônico (paralisado, inerte, sem movimentos com o olhar perdido). **Coragem** para continuar lutando contra as ameaças, no discurso do sujeito da FD MPB, é a marca da heterogeneidade que se configura pelo discurso-outro, que não encontra forças para modificar a situação atual, mas fala pelo silêncio nas suas canções. Valemo-nos também aqui do depoimento do general Adyr, que narra:

Em combate, interroga-se o prisioneiro de guerra logo que ele é aprisionado, porque nesse momento ele diz muita coisa. Depois que se recompõe, já não fala tanto. Porque o **medo** (grifo nosso) é um grande auxiliar no interrogatório. Os ingleses, por exemplo, recomendam que só se interrogue o prisioneiro despido porque, segundo eles, uma das defesas do homem e da mulher, evidentemente, é a roupa. Tirando a sua roupa, fica-se muito agoniado, num estado de depressão muito grande. E esse estado de desespero é favorável ao interrogador...E também por uma questão de higiene, porque o prisioneiro se suja, suja o chão... É impressionante. Não se pode parar um interrogatório e convidar: “Vamos mudar a roupa?” E o cheiro fica terrível. Interrogando o preso despido, é mais fácil qualquer limpeza. (1994, p. 62 - grifo nosso).

Em outro momento de seu depoimento o general relata:

Eu acreditava que, para as informações imediatas, era preciso uma certa dose, pelo menos, de tortura psicológica, como sugeriam: botar o sujeito numa cela com uma cobra. A tortura não é física, não deixa marca nenhuma. É uma tortura psicológica – mesmo que a cobra seja uma jibóia, o sujeito fica só apavorado. (p. 69)

A memória funciona aos saltos, e existem muitas lacunas na memória histórica que precisam ser preenchidas. Sabemos, pela AD, que a linguagem é furada e sempre deixa a possibilidade de outros sentidos. Contudo, por meio do silêncio local (censura) presente

nessa canção realizamos uma leitura como esta, marcada pelo silêncio local (não poder dizer) e, dizendo com outras palavras, com poesia, rima, astúcia e ironia, driblando a censura para mandar o recado, pois os rastros do passado são indeléveis. (CORACINI, 2008). Na SD 59 a heterogeneidade é marcada no discurso-outro, a voz do sujeito do discurso que se indigna e tenta com **coragem** lutar contra o instituído (a ditadura), ao passo que na SD 60 a ênfase recai sobre a tortura física, como as tatuagens, que permanecem marcadas a ferro e a fogo.

SD 60 Corações de mãe

Arpões, sereia e serpentes

Que te rabiscam o corpo todo

Mas não sentes

O corpo social está anestesiado, mas o corpo psicológico está atento, vigilante, tentando encontrar uma saída, um caminho, como o **coração de mãe** sempre preocupado, atento, vigilante pelo bem-estar do filho. A **mãe** pode ser lido como a pátria-mãe, tão castigada pelos **arpões, serpentes**, que ferem (tortura) o corpo social (Brasil), o qual de tão anestesiado não sente mais.

A tatuagem é uma forma de escritura do homem civilizado, urbano, mas, ao mesmo tempo, os diferentes desenhos podem ser interpretados como diferentes códigos usados para cada tipo de punição, que sacrificam o corpo para silenciar a voz. Todavia, não cala, porque, neste caso, o corpo fala pelo sujeito, revela um tipo de escritura e escrita feitas não por seu dono, mas por outro que mantém o controle sobre seu corpo.

Orlandi registra:

Este gesto, à flor da pele, guarda em si a ambigüidade e o equívoco que mantém a tensa relação entre o dentro e o fora, entre o corpo do sujeito e o corpo social. No entanto, ele não é indiferente. Traz para outro regime significante a relação do texto, da escrita, da individualização do sujeito pelo traço. Ele atinge assim de forma fundamental um modo de circulação dos sentidos e os meios em que circula. E estes são parte importante do processo de significação.[...] o sentido é como se constitui, como se formula e como circula. (2006, p. 29).

O silêncio perpassa por essa **tatuagem** e pelo mover dos sentidos e faz significar, faz falar, e fala muito!

Considerações parciais

Nesse último recorte discursivo a temática sobre a violência, a tortura física e psicológica nos mostrou, por meio do silêncio local sustentado pelo efeito metafórico, que “o silêncio fala. O silêncio é “No entrelaçamento de várias FDs com a alternância ou concomitância de posições do sujeito, evidencia-se a heterogeneidade discursiva aparecendo em discurso-outro (s) e no discurso Outro, conceitos relevantes para nossa proposta, pois percebemos claramente a relação língua-ideologia-história.

No texto (12) “Vence na vida quem diz sim”, a recorrência do pronome SE é caracterizada por Indursky como a quarta pessoa discursiva, aquela que produz a impessoalização do sujeito: ele abdica de dizer eu, cedendo espaço para o acontecimento discursivo. O texto está atravessado por saberes provenientes da FD da tortura e pela negativa do dizer do sujeito, que pode ser resgatado no interdiscurso por meio do efeito metafórico. Há marcas da heterogeneidade discursiva, porque o sujeito-compositor traz para o seu discurso, por meio da posição-sujeito representada pelo sujeito da FD MPB, o discurso-outro autorizando certos tipos de tortura. O silêncio local atua impedindo o sujeito de se identificar com determinadas FDs. A resistência é manifesta no funcionamento da negação: diz que sim como diz que não, ou seja, nega a possibilidade de ir contra o estabelecido.

No texto (13) “Fado tropical”, algo inusitado acontece: a questão da pontuação (aspas, vírgulas, reticências), que atesta um trabalho do simbólico e cujas marcas, portanto, podem ser lidas como marcas do silêncio local e que evidenciam um discurso dentro de outro discurso. Fundamental nas reformulações do dizer, a pontuação, ao trabalhar os espaços de silêncio na linguagem, possibilita a movência do sujeito e do sentido. Há o contraste de duas posições-sujeito: a que retoma às questões de política de Portugal e a que desmobiliza os efeitos de sentidos no Brasil, com base no imaginário que essas questões produziram.

E para finalizar o texto (14) com a canção “Tatuagem”, a temática sobre a tortura física e psicológica se mantém. O sujeito do discurso inscreve em sua pele em nível psicológico, e muitas vezes no físico (as marcas da tortura), uma simbologia que permanecerá para sempre. A posição do sujeito do discurso diante dessa situação de violência é de anestesia. O discurso-outro que se manifesta é a voz do povo brasileiro, que não encontra forças para modificar a situação atual e que fala pelo silêncio na sua canção

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para tentar arrematar o tapete...

Estamos no final da caminhada. É hora de olharmos com atenção o que foi feito. Elaboramos, por meio do efeito metafórico, um grande tapete em que visualizamos cada fio teórico em separado para, depois, perceber que um fio sozinho não tece nada; são necessários, portanto, muitos fios que se entrelacem para constituir a trama teórica da AD. Foi um percurso fecundo e rico porque a teoria nos permite fazer leituras por muitos sequer imagináveis.

Nossa questão inicial era entender e fazer entender ao leitor o silêncio local que identificamos nessas canções. No primeiro capítulo, “O fio dourado: efeito metafórico”, compreendemos o efeito metafórico como uma relação de transferência de um sentido por outro, como se uma palavra passasse a significar outra coisa conforme as FDs nas quais se inscrevia. É importante ressaltar tal aspecto, porque foi o fio condutor desta pesquisa. O discurso, então, é utilizado para pensar as relações entre linguagem e mundo. O *corpus* do trabalho foi composto por 14 canções compostas por Chico Buarque de Hollanda (algumas em parceria com Ruy Guerra e Gilberto Gil) durante o regime militar, mais especificamente no período de 1970 a 1974, época do governo do general Emílio Garrastazu Médici, considerado pelos historiadores o mais repressivo da ditadura no Brasil.

Nos “Primeiros fios teóricos” a presente dissertação buscou sinalizar o que se entende ser um deslocamento da ideologia, tal como apontado por Marx, Althusser, Žižek e Pêcheux. É importante essa caminhada teórica porque, ao analisar as canções, percebemos desde Marx até Pêcheux evidências dessa(s) ideologia(s). A prática discursiva é a forma como a prática política se materializa no domínio simbólico da linguagem, que é um espaço permanente de observação das relações contraditórias e de relações desiguais dentro da luta de classes. A língua, linguagem, discurso e sujeito são outros fios teóricos em que ressaltamos que a linguagem não é transparente. A relação do sujeito com a linguagem e a história, que é a base teórica da AD, coloca-se pela maneira particular com que se explicita o fato de que sujeito e sentido se constituem, ao mesmo tempo, por um processo que tem como fundamento a ideologia, tendo como unidade o texto. Notamos, portanto, que a questão da ideologia aponta para o fato de que a ideologia não exclui as relações de poder; ao contrário, as relações de

poder e a ideologia estão entrelaçadas, complementam-se, funcionam na mesma materialidade lingüística. Segundo Orlandi (2005, p. 101-103), “a marca do sujeito na concepção da AD é ser clivado, assujeitado, submetido tanto ao inconsciente – quanto às circunstâncias histórico-sociais que o moldam”. Além disso, também é importante observar que “o discurso é um ponto de contato crucial onde se articulam os diversos fios que compõem seu tecido: verdadeira instância de produção de sentidos, em cuja materialidade (discursiva) se confrontam o lingüístico e o ideológico”. (ZOPPI-FONTANA, 1998, p. 203).

Em “Formações ideológicas e discursivas: a “movência” dos sentidos” observamos que as palavras adquirem um sentido ou outro conforme o lugar de quem as estiver usando. O sujeito é, então, concebido discursivamente, como posição entre outras; não é uma forma de subjetividade, mas um “lugar” que ocupa para ser sujeito do que diz. Já em “Memória discursiva e interdiscurso” lembramos que o interdiscurso é o espaço complexo do conjunto das FDs; portanto, nele habitam todo o já-dito e todos os sentidos. A memória, por sua vez, é sempre lacunar e, assim sendo, sofre determinações de ordem ideológica e inconsciente, ou seja, o esquecimento faz parte da memória porque só a partir dele é possível dizer. Portanto, o esquecimento é constitutivo da memória e o que a torna possível.

No capítulo três, “Entrelaçando os fios teóricos ao silêncio local”, estudamos que “há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido... Há silêncio nas palavras”. (ORLANDI, 1995, p. 11). Assim, podemos entender o silêncio como um intervalo semântico em que ocorre uma fissura (uma ruptura) na ordem do discurso, espaço no qual se estabelecem relações de contradição, de resistência, de luta. O funcionamento dessas relações é manifestado por meio do silêncio, que estabelece significação pelo não dito. “É pela matéria significante do silêncio que as diferentes formações discursivas se encontram em processo constante de reconfiguração e delimitação, produzindo uma relação dinâmica entre as diversas posições de sujeito estabelecidas no interior de cada formação.” (ZOPPI-FONTANA, 1998, p. 80). Assim, os efeitos de sentido são construídos com base no silêncio fundante, que remete às condições de significação, à política do silêncio, a qual impõe um dizer em lugar de outro. Ao seu lado há o silêncio local, que se volta para a proibição do dizer, ou seja, para a censura.

No capítulo quatro “Percorrendo o caminho das análises”, salientamos que “a interpretação também é constitutiva do sujeito e do sentido, ou seja, a interpretação os constitui: a interpretação *faz* sujeito, a interpretação *faz* sentido” (ORLANDI, 1996, p. 83). Procedemos à seleção do *corpus* e do caminho metodológico a ser percorrido e esclarecemos ao leitor as diferentes formas como ocorreriam as análises. Foram utilizados quatro recortes

discursivos, dos quais sessenta e duas sequências discursivas foram analisadas. Em alguns momentos foi necessário reagrupar em blocos as sequências por apresentarem repetição de designações, como, por exemplo, a condicional SE, que foi trabalhada em três recortes discursivos distintos.

No “Acontecimento discursivo: nosso gesto de interpretação”, subdividimos as canções de acordo com a temática: na;

- (1) “O milagre econômico” e o silêncio local: nas canções “Construção” e “Cotidiano”, assinalamos que a ordem social dos militares significa desordem na concepção do sujeito do discurso da MPB, uma vez que para se atingir o “milagre econômico” paga-se o ônus da exploração; em “Construção”, o sujeito é generalizado, o homem é visto, em relação à sociedade, de maneira trágica, oprimida, marcado pela inutilidade, o qual constrói, mas é destruído por essa estrutura social que o aprisiona; em “Cotidiano”, há a recorrência da negação de uma realidade com a qual o sujeito do discurso não concorda. É dessa forma que o sujeito se relaciona com a forma-sujeito da FD musical, por meio do silêncio local, mas que funciona como resistência;
- (2) A censura e silêncio local: em “Hino de Duran” denota-se a ação da censura em relação à palavra, mas não a qualquer palavra; na verdade, os dizeres que não podem ser ditos (o silêncio local). A condicional SE apresenta-se como introdutor do discurso-outro, funcionando como marca linguística da heterogeneidade discursiva; o dizer que foi silenciado pela repressão e que não deixa de ser exercido. A lei, que representa o governo, poderíamos dizer, é o algoz que usa e abusa da ingenuidade e boa fé dos capachos – o povo brasileiro –, representando as relações entre sujeito(s) e o poder. Em “Ana de Amsterdam”, o sujeito do discurso é e, ao mesmo tempo, foi proibido de ser. No entanto, é justamente ao tentar calar, tamponar o que está reprimido (inconsciente), que o sujeito produz o seu discurso singular. Lembramos novamente a válvula da panela de pressão – é necessário ter a válvula para deixar escapar o que está contido nela. É assim que os sentidos são inevitavelmente deslocados na ressignificação inerente à produção da cadeia de significantes, isto é, por meio do efeito metafórico. Em “Boi voador não pode” a designação **é fora** pode ser uma forma de resistência em que o sujeito do discurso ressalta esse fora-da-lei, fora do país (exílio) e os fora-da-

regra (fora do regime autoritário). Novamente transparece a noção do **outro** como subversivo, corrupto, inimigo do Estado. Em “Cala a boca, Bárbara” o discurso-outro (ele) representa a voz do poder (o militar), aquele que interroga, que investiga, que tortura.

- (3) O discurso-outro e silêncio local: nas canções “Cálice”, “Apesar de você,” “Deus lhe pague”, “Vence na vida quem diz sim” e “Partido alto”. Há a voz esmagada, abafada, estrangulada, oprimida, reprimida pelo cale-se, que é uma imposição do silêncio à força; a voz aí é obrigada a se calar e produz o efeito de sentido de um protesto, um grito. A censura age como anestésico da consciência do sujeito do discurso. Nas designações Você e Deus retoma-se o discurso-outro (1), que designa o governo, e o discurso-outro (2), que se refere ao povo brasileiro. É, portanto, a voz do outro(s)/Outro que emerge pela fresta e mostra a face do opressor e ditador;
- (4) As torturas e silêncio local; nas canções “Vence na vida quem diz sim”, “Fado tropical” e “Tatuagem”. Há a recorrência do pronome SE na canção “Vence na vida quem diz sim”, em que o sujeito se representa como se fosse o outro; assim procedendo, não mais diz eu, representando-se por um ele ou um se. Em “Fado tropical” algo inédito ocorre, pois a pontuação surge como marca linguística do silêncio local e observamos dois discursos mesclados, ou seja, surge na cena discursiva o discurso-outro entrelaçado ao discurso do sujeito. Em “Tatuagem” o sujeito do discurso inscreve em sua pele, em nível psicológico e também físico (as marcas da tortura), uma simbologia que permite ler a violência a que foram submetidas tais pessoas. A posição do sujeito do discurso diante dessa situação de violência é de total anestesia.

Em síntese, na AD o que está fora (o exterior) faz parte integrante do que está dentro (o interior). Por isso a representação pela fita de Möebius, pois não há dicotomia, mas tensão, contradição. O mesmo ocorre com os enunciados das sequências verbais, as quais são intrinsecamente suscetíveis de se tornarem outras, expostas, em suma, ao equívoco da língua. A AD de linha francesa pretende articular três ordens do Real – o Real da língua, o Real da história e o Real do inconsciente –, uma vez que os três se conjugariam no objeto de análise, a saber, o discurso.

É, o real da língua o lugar onde estão o equívoco, a falta, o ato falho e o silêncio local, nosso objeto de análise e estudo. Sabemos que não se pode dizer tudo na língua, e esse

mecanismo de indeterminação abre brechas para a paráfrase e o efeito metafórico, que foi o fio condutor de nossa pesquisa. Quando dizemos que o próprio da língua é o Real, estamos dizendo que aquilo que está mais perto da língua é quando ela falha, é o equívoco, o lapso, o deslizamento de sentidos. As letras das músicas de Chico Buarque levam esta falha até o ponto do indizível, até provar que a linguagem é efetivamente falha, no sentido de que tudo não se pode dizer, ou seja, nosso *corpus* nos dá pelas palavras o Real do discurso. O silêncio é o Real do discurso.

O silêncio local deve ser visto, portanto, como um lugar de resistência, um lugar de diferença com o sistema e modo de se perceber melhor o sujeito que o produz e/ou o detecta. Não há discurso sem sujeito, nem sujeito sem ideologia. Esse é o princípio básico da noção de sujeito em AD. Assim, o sujeito é afetado pelo inconsciente e interpelado pela ideologia; sempre fala de um determinado lugar social, o qual é afetado por diferentes relações de poder, e isso é constitutivo do seu discurso. (2007, p. 125).

Esse foi nosso gesto de interpretação, em que tomamos como ponto de partida para as análises as letras das músicas de Chico Buarque como pistas do silêncio local (a censura). Este estudo caminhou no sentido de perceber que, embora o silêncio só tenha pistas, não marcas, como diz Orlandi, no caso de nosso *corpus*, esta afirmação não se confirma, uma vez que a censura “mascarada” pelo efeito metafórico, como se verificou, funciona como marca discursiva do silêncio.

Uma inquietude nos acompanha em busca de respostas e, por que não, de (in)certezas. Quiçá a ilusão de por um momento estar próximo do fim. Foram muitas noites maldormidas, ansiedade, medo, desespero até. E na escrita desse tapete teórico, a tessitura incansável, interminável. O tapete está finalizado! Lembramos que na *Odisséia* Homero nos apresenta a primeira tecelã: Penélope, vista só após a partida do marido. Ele sai pelos mares, à procura de novas terras e aventuras. Para suportar sua falta e afastar os pretendentes que já tinham dado Ulisses como morto, ela planeja uma estratégia: promete a estes homens sedentos que, depois de tecer a mortalha para o seu pai, escolherá um pretendente. Por três anos Penélope passa os dias tecendo, fio a fio, a veste prometida, e à noite desfaz o trabalho do dia. Nosso desejo não é de desmanchar, mas de continuar tecendo infinitamente...

REFERÊNCIAS

- ACHARD, Pierre. *Papel da memória*. Campinas, SP. Pontes, 1999.
- AGUSTINI, Carmen L. Reflexões sobre a constituição epistemológica da análise de discurso. In: INDURSKY, Freda; LEANDRO FERREIRA (Org.). *Michel Pêcheux e análise do discurso: uma relação de nunca acabar*. São Carlos: Claraluz, 2007.
- AUTHIER-REVUZ, J. Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours". *Revue de linguistique*, 26, p. 91-151. 1982.
- . Heterogeneidade(s) enunciativa(s). *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, 19. Trad. de C. M. Cruz e J. W. Geraldi. Campinas: IE/ Unicamp, p. 25-42. 1990.
- BALBO, Gabriel. O Real. In. *Dicionário de psicanálise: Freud & Lacan 2*. Trad. Leda Mariza Fischer Bernardino et al. Salvador, BA: Ágalma, 1997.
- CAMARA Jr, Joaquim Mattoso. *Estrutura da língua portuguesa*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 9. ed., 1979.
- CAZARIN, Ercília Ana. O confronto entre duas posições de sujeito, inscritas em diferentes formações discursivas, marcado linguisticamente pelo enunciado dividido. In: CORACINI, M.J. Autonomia, poder e identidade na sala de aula. In: L. PASSEGI, L; OLIVEIRA, M. do S. *Lingüística e educação: gramática, discurso e ensino*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.
- CORACINI, M. J. Les adverbes de relativité déjà-encore, já-ainda. Dissertação (Mestrado em Letras Modernas: Língua Francesa) –USP, São Paulo, 1981.
- COURTINE, J J. Le concept de formation discursive. *Langages*, n. 62, 1981.
- ., J. J. O chapéu de Clémentis. Observações sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político. In: INDURSKY, Freda; LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina. *Os múltiplos territórios da análise de discurso*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1999.
- D'ARAÚJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon; CASTRO, Celso. *Os anos de chumbo: a memória militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras. 2. ed. 1997.
- DINOUART, Josep-Antoine-Toussaint. *A arte de calar: 1771/Abade Dinouart*. Trad. de Luis Filipe Ribeiro; apres. por Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Breves Encontros).
- DI RENZO, Ana Maria. La lengua de nunca acabar: o real da língua e o real da história. In: INDURSKY, Freda; LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina. *Michel Pêcheux e a análise do discurso: uma relação de nunca acabar*. São Carlos: Claraluz, 2007.
- DORGEUILLE, Claude. *Dicionário de psicanálise: Freud & Lacan 1*. Trad. Leda Mariza Fischer Bernardino et al. Salvador, BA: Ágalma, 1997.

- ECKERT-HOFF, Beatriz M. *Escritura de si e identidade: o sujeito-professor em formação*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2008.
- ELIA, Luciano. *O conceito de sujeito*. 2 ed. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar. 2007. (Psicanálise passo-a-passo 50).
- FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- , Carlos. *Como eles agiam*. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2001.
- FREUD, S. Negativa. In: *Das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. e ver. de J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago. 1925 (original).
- FERNANDES, Rinaldo de. *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Org. e Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- . Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel. *A língua inatingível*. Trad. de Bethânia Mariani e Maria Elizabeth Chaves de Mello. Campinas: Pontes, 2004.
- GRANTHAM, Marilei Resmini. *Da releitura à escritura: um estudo da leitura pelo viés da pontuação*. Campinas: Editora RG, 2009.
- GUIMARÃES, Eduardo. *Semântica do acontecimento: um estudo enunciativo da designação*. Campinas, SP: Pontes, 2002.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. *Foucault e Pêcheux na análise do discurso: diálogos & duelos*. 2. ed. São Carlos: Claraluz, 2006.
- HERBERT, T. Observações para uma teoria geral das ideologias. *Rua*, Campinas, n. 1, 1995.
- HENRY, Paul. *A ferramenta imperfeita: língua, sujeito e discurso*. Trad. Maria Fausta P. de Castro; com posfácio de Oswald Ducrot. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.
- HOLLANDA, Chico. *Chico Buarque, letra e música: incluindo Gol de Letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobin*. São Paulo; Companhia das Letras, 1989.
- INDURSKY, Freda. *A fala dos quartéis e as outras vozes*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.
- . *O sujeito e as feridas narcísicas dos lingüistas*. *Gragoatá*, Niterói, n. 5. 1998a.
- . A prática discursiva da leitura. In: ORLANDI, Eni Puccinelli. *A leitura e os leitores*. Campinas: Pontes, 1998.

- . A fragmentação do sujeito em Análise do Discurso. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo. *Discurso, memória e identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.
- . *Da heterogeneidade do discurso à heterogeneidade do texto e suas implicações no processo da leitura*. Pelotas: Educar, 2001.
- LACAN, J. *Escritos*. Trad. de V. Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1966. 1998.
- LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina. *Da ambigüidade ao equívoco: a resistência da língua nos limites da sintaxe e do discurso*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000.
- . Linguagem, ideologia e psicanálise. *Estudos da lingua(gem)*, Vitória da Conquista: Edição Uesb, n 1, jun. 2005.
- . A língua da análise de discurso: esse estranho objeto de desejo. In: INDURSKY, Freda; LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina. *Michel Pêcheux e a Análise do discurso: uma relação de nunca acabar*. São Carlos: Claraluz, 2007.
- . O quadro atual da análise de discurso no Brasil – Um breve preâmbulo. In: INDURSKY, Freda; LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina. *Michel Pêcheux e a análise do discurso: uma relação de nunca acabar*. São Carlos: Claraluz, 2007.
- LEITE, Nina. *Psicanálise e análise do discurso: o acontecimento na estrutura*. Rio de Janeiro: Campo Matêmico, 1994.
- LISBÔA, Noeli Tejera. *A Pontuação do silêncio: uma análise discursiva da escritura de Clarice Lispector*. 2008. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) -Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- MARIANI, Bethânia. *A escrita e os escritos: reflexões em análise do discurso e em psicanálise*. São Carlos: Claraluz, 2006.
- MARX, K; ENGELS, F. *A ideologia alemã*. São Paulo: Moraes, 1984.
- MILNER, Jean-Claude. *O amor da língua*. Trad. de Ângela Cristina Jesuíno. Porto Alegre, Artes Médicas, 1987.
- NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História – São Paulo: Anpuh*, v. 24, n. 47, jan./jun. 2004.
- NASIO, Juan David. *Lições sobre os sete conceitos cruciais da psicanálise*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- ORLANDI, E. Segmentar ou recortar? *Estudos*, Uberaba, n. 10, p. 9-26, 1984.
- . *Discurso e leitura*. São Paulo. São Paulo: Cortez. 1988. (Coleção Passando a limpo).
- . *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

———. Exterioridade e Ideologia. *Cadernos Estudos Lingüísticos*, Campinas, SP. v. 30, p. 27-33, jan./jun. 1996.

———. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. 2. ed. Petrópolis, RJ, Vozes, 1998.

———. *A leitura e os leitores*. Campinas: Pontes, 1998a.

———. Maio de 68: os silêncios da memória. In: ACHARD, Pierre. *Papel da memória*. Campinas: Pontes, 1999.

———. *Discurso e texto*. Campinas: Pontes, 2001a.

———. *Análise de discurso*. Princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2001.

———. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. 2. ed. Campinas: Pontes, 2005.

———. À flor da pele: indivíduo e sociedade. In: MARIANI, Betânia. *A escrita e os escritos: reflexões em análise do discurso e psicanálise*. São Carlos: Claraluz, 2006.

PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, F; HAK, T. (Org.). *Por uma análise automática do discurso*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

———. FUCHS, C. A propósito da análise automática do discurso: Atualização e Perspectivas (1975). In: GADET, F; HAK, T. (Org.) *Por uma análise automática do discurso*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

———. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas. Editora da Unicamp, 1988. Trad. de Eni Pulcinelli Orlandi et al. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

———. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Trad. de Eni P. Orlandi. 5. ed. Campinas: Pontes, 2008.

RIDENTI, Marcelo. *Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Org.). *O Brasil Republicano*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, 4v.

SCHERER, Amanda Eloina. Subjetividade, inscrição, ritmo e escrita em voz. In: MARIANI, Betânia. *A escrita e os escritos: reflexões em análise do discurso e em psicanálise*. São Carlos: Claraluz, 2006.

SCHONS, Carme Regina. *Saberes anarquistas: reiteraões, heterogeneidades e rupturas*. Passo Fundo: UPF Editora, 2000.

———. Carme Regina. “Adoráveis” revolucionários: produção e circulação de práticas político-discursivas no Brasil da Primeira República. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.

———. MITTMANN, S. A contradição e a (re)produção/transformação na e pela ideologia. In: INDURSKY, F; LEANDRO FERREIRA, M.C.; MITTMANN, S. (Org.). *O discurso na contemporaneidade: materialidades e fronteiras*. 1. ed. São Carlos, 2009.

SMITH, Anne-Marie. *Um acordo forçado: o consentimento da imprensa à censura no Brasil*; Trad. de Waldívia M. Portinho. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

SOUZA, Pedro de. O esquecimento como condição da memória: a identidade em desabamento no ato do dizer. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo. *Discurso, memória e identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

STÜBE NETTO, A. D. *Tramas de subjetividade no espaço entrelínguas: narrativas de professores de língua portuguesa em contexto de imigração*. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada). Unicamp, Campinas, 2008.

VISCO, Mônica. A escrita da letra e o feminino. In: MARIANI, Betânia. *A escrita e os escritos: reflexões em análise do discurso e em psicanálise*. São Carlos: Claraluz, 2006.
ŽIŽEK, S. O espectro da ideologia. In: ŽIŽEK, Slavoj; ADORNO, Theodor W. et. al. *Um mapa da ideologia*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

———, S. Como Marx inventou o sintoma? In: ŽIŽEK, Slavoj; ADORNO, Theodor W. et al. *Um mapa da ideologia*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

———, S. *Žižek crítico: política e psicanálise na era do multiculturalismo*. (Org.) Christian Dunker, José Luiz Aidar Prado. São Paulo: Hacker, 2005.

ZOPPI-FONTANA, Mônica Graciela. Limiares de silêncio: a leitura intervalar. In: ORLANDI, Eni P. *A leitura e os leitores*. Campinas: Pontes, 1998.

Periódicos

JUNQUEIRA, Zilda Almeida. AI-5: cruel, desumano e degradante. *Desvendando a História*, São Paulo, n. 20, ano IV, p. 34-43, out. 2008.

DVD

VAI PASSAR. Direção de Roberto de Oliveira. Produção Artística de Vinícius França. Produção de Alessandro Allodi, Camila Villas-Boas e Jorge Saad Jafet. Rio de Janeiro: EMI Music Brasil. 2001. 1 DVD (30min).

Endereços eletrônicos:

<http://pequenamorte.com/2006/05/ideologia-individuo-e-sociedade-em -althusser>.

<http://www.achegas.net/numero/vinteecinco/leda-e-rosa.25htm>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/ideologia>

<http://educacao.uol.com.br/sociologia/ult>

<http://www.chicobuarque.com.br>

<http://www.discurso.urfgs.br/sead>. acesso em 12/10/08

<http://www.anpocs.org.br/portal/publicações/rbcs-0010/rbcs10-02html>. Acesso em 3 out. 09.